H. Inv. Nro: 213.

Sp. Nro: 8 XI.

Johann Gottfried v. Herder's

sämmtliche Werke.

Zur schönen Literatur und Kunst.

Eilfter Band.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1862.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Johann Gottfried v. Herders

sämmtliche Werke

in vierzig Bänden.

Dreiundzwanzigster Band.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1862.

Kritische Wälder.

Oder

Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen.

Leser, wie gefall' ich dir?
Leser, wie gefällst du mir?
Logau.

1769.

Vorrede.

Was mich bewegen konnte die Revision der **kritischen Wälder** zu übernehmen, und nach welchen Vorschriften ich dabei verfahren zu müssen glaubte, halte ich mich verpflichtet voraus anzuzeigen.

Winckelmanns Schriften, Lessings Laokoon, die kritischen Wälder, waren das erste was eine Bekanntschaft zwischen dem seligen v. Herder und mir vorbereitet hatte. Ohne von einander zu wissen, trafen wir in Bewunderung Winckelmanns zusammen; es war eine enthusiastische Bewunderung; wir waren beide für das Große und Schöne in den griechischen Classikern und in der Kunst begeistert. Herder ging zu andern Studien über, und baute sich mit dem Reichthum von Kenntnissen die er sich auf den classischen Gefilden erworben hatte, in andern wissenschaftlichen Gebieten an, erweiterte sein erworbenes Eigenthum und setzte sich den vorzüglichsten Grundeigenthümern in einigen Fächern an die Seite. Mich hielt das Geschick in jenen Studien zurück, zu welchen ich aus einer andern Lebensweise erst vor wenigen Jahren berufen war; ich begleitete Herdern nur von weitem mit meinem bewundernden Blick. Lessings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunstgesetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle wenig; leicht ward ich also für die kritischen Wälder eingenommen, ohne zu wissen wer ihr Verfasser sey. Zwar war ich gegen den jugendlichen Ueberfluß in der Ausführung, gegen die vielen Wiederholungen der Beweise nicht blind; aber durch wie viel andre treffliche Vorzüge, neue Einsichten und Aufschlüsse, selbst den blühenden Styl,

wurden jene Mängel vergütet! Der Scharfsinn mit welchem ich Lessings Sätze geprüfet, seine sophistischen Spitzfindigkeiten berichtiget sah, kam meinen eigenen Ansichten und Gefühlen so wohlthätig zu statten, daß, wie ich weiterhin erfuhr wer der Verfasser sey, ich mich gegen diesen zur hochachtungsvollen Freundschaft gestimmt fühlte. Wie hätte ich geahnet daß mir einst das traurige Loos bestimmt seyn sollte seine Wälder, die eine Ausbesserung von seiner eigenen Hand erwarteten, mir zu einer ähnlichen Absicht anvertrauet zu sehen!

Bald nach dem ersten Wäldchen erschien das zweite und dritte, über einige Klotzische Schriften. Hier gestehe ich es, verließ ich den mir damals, so viel ich mich erinnere, noch unbekannten Verfasser des ersten Wäldchens über Lessings Laokoon. Ich kannte Herrn Klotzen, ich wußte wie viel sich aus ihm lernen und nicht lernen ließe. Da ich meine Lectüre bloß auf das Nöthige und für mich Zweckmäßige einschränken mußte, so konnte ich für das Lesen einer Kritik der Klotzischen Schriften keine leere Zeit ausfinden. Dazu kam meine Abneigung vor allen Fehden, sie mögen Namen haben wie sie wollen. So wenig ich andere verdamme welche Muth haben die dreiste Unwissenheit, die Literaturcabale und den Pedantenstolz in seiner Blöße darzustellen, so widersteht es doch meinem sittlichen Gefühl (man nenne es Schwäche, wenn man will) solche Waffen zu führen; ich halte mich an das Gute, das überall noch übrig bleibt. Die beiden Wäldchen blieben also damals so gut als Klotzens **Epistolae Homericae** selbst und andere Klotzische Schriften von mir ungelesen; ein Gesetz dem ich in neuern Zeiten in allen ähnlichen Fällen treu geblieben bin.

Bei der durch das gute Zutrauen der Hinterlassenen des seligen v. Herder mir aufgetragenen Durchsicht der kritischen Wälder, als einer der frühesten Früchte des herrlichen Genie's, machte mir die Durchsicht des ersten Wäldchens eine angenehme Beschäftigung, da sie mit Rückerinnerungen früherer Tage verbunden war. Aber wie

groß ward meine Verlegenheit als ich an das zweite Wäldchen über einige Klotzische Schriften kam, als ich sie las, und jetzt zum erstenmal durchlas! Was sollte ich mir nun denken daß Herder in einer neuen Ausgabe gethan haben würde! Sie gar nicht wieder abdrucken lassen? Vielleicht einer Stelle zufolge welche sich in der Vorrede zum dritten Wäldchen findet, wo er seine Anonymität vertheidiget, [1] sie gar nicht für das seinige erkennen? Aber die Schrift ist seitdem als Herderische Schrift so allgemein bekannt; sie kann aus einer Sammlung von Herders Schriften die er nicht selbst veranstaltete, nicht ganz ausgelassen werden. Selbst als Schrift für gewisse Zeitumstände hat sie einen historischen Werth. Beide Wäldchen enthalten so viele herrliche kritische, ästhetische Urtheile und Bemerkungen, welche aufbehalten und in neues Andenken gebracht zu werden verdienen, und auch noch zu unsern Zeiten ihren guten Nutzen haben können; wenn sich gleich der Geschmack, selbst in der Behandlung der Classiker und der classischen Studien, sehr geändert hat, zum Theil auf so eine Weise daß es neuer kritischer Wälder bedürfte. Gleichwohl muß man auch auf der andern Seite eingestehen, die Schriften welche in jenen beiden Wäldchen analysirt und kritisirt werden, sind für eine ernstliche, lang ausgesponnene Kritik so wenig geeignet, daß die ganze Fülle des Herder'schen Geistes dazu gehörte, um das Durchlesen, auch nur von einem Theile der Kritik, erträglich zu machen. Ebenso wenig konnte ich mit mir über den Nutzen eins werden den jene so genaue, ins Einzelne gehende Kritik jetzt noch haben könnte, wenn sie auch zu ihrer Zeit einen Nutzen gehabt hat. Eine genaue ausführliche Kritik gebührt nur Schriften welche in ihrer Art vorzüglich sind, und wo sich aus der

[1] — Wozu der Name? Der Verfasser darf ihn nicht und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder seines Namens aufnehmen, denn es war nicht dazu. Es war bloß für eine Zeitverbindung geschrieben, die der Literatur schädlich ward u. s. w.

Beurtheilung etwas lernen läßt, wenn nur diese Beurtheilung gründlich, mit größerer Einsicht und tiefeindringendem Verstande begleitet ist; denn ein oberflächliches, leidenschaftliches, sophistisches Gewäsch entehrt seinen Verfasser, vernichtet sich selbst, und dient den Werth der kritisirten Schrift nur desto mehr zu bewähren.

Bei diesen Betrachtungen blieb übrig sich nach der Ankündigung der Ausgabe der Herder'schen Schriften zu richten, und sie zur Vorschrift der Revision anzunehmen. „Es soll nur das behalten werden was würdig ist auf die Nachwelt zu kommen, was wirklich lehrreich, auch über den Zeitpunkt in welchem es geschrieben ist, hinaus seyn kann." Aus der geführten Controvers wird also nur soviel zu behalten seyn als nöthig ist den Streitpunkt ins Licht zu setzen, und die Gründe deutlich und geltend zu machen. Der Ton und die Lebhaftigkeit mit welcher der Streit geführt ist, wird auf alle Weise zu mäßigen seyn, so wie sich von dem weisen Herder der spätern Jahre erwarten ließ daß er den Ton selbst angegeben haben würde. Aber auch dieß hatte seine Schwierigkeiten; sobald es an das Abkürzen kam, mußte nicht der bestrittene Schriftsteller gehört, mußten nicht seine Worte, so weitschweifig sie waren, angeführt werden? Sollte ich auf der andern Seite die Worte des Bestreitenden ganz von dem polemischen Gewande entkleiden? ein nacktes Skelett liefern? Wie wäre der Anblick auszuhalten! wie ließ sich ein Caput mortuum ohne Genuß unter den Herderischen Schriften aufstellen!

Das beste schien einen Mittelweg einzuschlagen: ob ich ihn getroffen habe, ist eine andere Frage; ich beschloß dem Gefühl des Schicklichen und Anständigen zu folgen, das sich allerdings auch in Streitschriften, selbst in einer sonst bittern Kritik, zum Richter nehmen läßt. Daß ungesitteter Spott, hämisches Hohngelächter, Pöbelsprache, und alles weßwegen ein Kritiker aus einer guten Gesellschaft hinausgewiesen zu werden verdiente, in keiner Kritik stattfindet, ver-

steht sich von selbst; davon kann unter gebildeten Menschen die Frage nie seyn; und davon war in der Herder'schen Kritik nicht leicht eine Spur. Jenes Gefühl gehet aber ungleich weiter, es empört sich gegen alles Persönliche, mißbilliget alles was nicht bloß Tadel der Sache ist, was nur beleidiget, nichts berichtiget, aufklärt, verbessert; was den Verdacht bösen Willens oder der Absicht schaden und kränken zu wollen auch nur von weitem ahnen lassen, oder auch nur Mangel von Beherzigung der Folgen für Ehre und Glück des andern verrathen konnte. So, dachte ich mir, würde Herder verfahren haben; er würde das was sich nicht mit dem sittlich Schicklichen vereinigen ließ ausgestrichen, höhnende Stellen gemildert, kränkende Beiwörter entfernt, harte Ausdrücke mit gelinderen vertauscht haben. So nahm ich mir vor zu verfahren, und so zu verfahren glaubte ich den Manen des seligen Freundes schuldig zu seyn. In dieser Meinung sah ich mich durch den Vorgang des würdigen Wielands bestärkt, von dem bereits das erste Wäldchen eine Durchsicht erhalten hatte; ich fand von seiner Hand einige Stellen bezeichnet, und dabei bemerkt daß es besser seyn würde sie wegzulassen; so faßte ich Muth für Durchstreichung anderer Stellen, die, zumal im zweiten und dritten Wäldchen, weit zahlreicher vorkamen. Ueber die **Epistolae Homericae**, die **Verecundia Virgiliana**, die **Vindiciae Horatii**, das numismatische Werkchen u. s. w., hat die Zeit bereits gerichtet, sowie sie mehr andre Schriftchen und Schriftsteller richten wird; was bedarf es erst jetzt noch einen Auto da fé anzustellen?

Ein gleiches Gesetz machte ich mir bei unnöthigen Wiederholungen des bereits hinlänglich Gesagten, bei Stellen wo sich die Kritik bei trivialen, sich selbst widerlegenden Dingen lang aufhielt, und das was als falsch, schwach, unschicklich jedem einleuchtete, zu ausführlich bestritt. Hingegen die zuweilen üppige Fülle des Ausdrucks, die Eigenheiten des Styls, die zuweilen wuchernden Blumen, die Uebertreibungen des feurigen, begeisterten Eifers, gehörten nicht

unter meine Pflichten als nur in wenigen Fällen. Ueberhaupt wagte ich in der Sprache nichts zu ändern, als in den Fällen wo mir aus den spätern Herder'schen Schriften erinnerlich war daß er selbst anders geschrieben haben würde. Da Namen und Geschichtsumstände vermuthlich aus dem Gedächtniß geschrieben waren, so glaubte ich auch hier berechtigt zu seyn zu ändern was ich für unrichtig hielt; manches schien auch unter die Druckfehler zu rechnen zu seyn, an denen es überhaupt nicht fehlte. In die gefällten Urtheile, Behauptungen und Kritiken konnte ich zwar nicht durchgängig einstimmen, auch mich nicht in den Hauptdiscussionen mit Lessing überall gefangen geben, da ich durch mehrseitiges Studium auf manche andere Ansicht geleitet worden bin. Hierin etwas zu ändern, konnte mir nicht in den Sinn kommen; Anmerkungen aber beizusetzen hielt ich für eine unschickliche Anmaßung. Lieber hätte ich auf so manche vortreffliche, fruchtbare Bemerkung, insonderheit über Homers Geist und Sprache, aufmerksam machen mögen. Allein ich blieb eingedenk: jetzt soll und will der Leser Herders Ideen aus seiner frühern Zeit erfahren, und von einem so rastlosen Geiste, der ein Leben durchgedacht hat, verlohnt es sich der Mühe zu wissen wie er über eines und das andere einige dreißig Jahre früher dachte.

Göttingen.

Heyne.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

Lessings Laokoon gewidmet.

1769.

Analytischer Inhalt.

1. Es ist unbillig Lessing auf Winckelmanns Kosten zu loben. Unterschied beider Schriftsteller in Materie, Denkart und Styl.
2 Sophokles Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geschrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geschrei zu Boden. Schreien kann nicht ein nothwendiger Charakterzug einer Helden- und menschlichen Empfindung seyn.
3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen zeigt sich ganz anders. Sie ist auch den Griechen nicht allein und ausschließend eigen. Proben und Charakter der alten hersischen Gesänge.
4. Eine philosophische Geschichte der elegischen Dichtkunst über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenschlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geschlecht, heroische Freundschaft, einfältige Liebe und die Menschlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber, als ob sie einen Schlag mehr empfunden und besser geschrieen hätten, wie wir. Empfindbarkeit der Homerischen Helden zeigt sich würdiger.
5. Sophokles macht in seinem Philoktet gewiß nicht Geschrei zum Hauptmittel der Rührung. Bessere Eindrücke des griechischen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne? Daß er's bei Sophokles nicht sey
6. Die Behauptung: der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Gränzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Cirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemalet?
7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiedenen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst.
8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urtheil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne?
9. Soll die Kunst nichts vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen, so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten, so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz daß sie für einen ewigen Anblick arbeite.
10. Ueber Spence's Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?
11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht bloß personificirte Abstracta, sobald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Ueber die poetischen Attribute von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der Nothwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstracta seyn; bei Homer sind sie es nicht.
13. Homer's Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetischen Phrases, sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopöe. Unsichtbar seyn ist nicht der natürliche Zustand der Homerischen Götter.
14. Auch die Größe derselben ist bei ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert. Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Kolossalische seiner Götter entlehnet?
15. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ganz und gar auch nicht mit dem Coëxistenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Successiven der Poesie folgt nicht daß sie Handlungen schildere. Das Successive der Töne kommt jeder Rede zu.
16. Fehlschlüsse, wenn man die Succession der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht coëxistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt.
17. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Gesetze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succession der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die malende Poesie.
18. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst; sie malet also nie werkmäßig. Urtheil über Harris Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste.
19. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sey? Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob sie jemals an einer Schönheitsschilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nützen kann, er nicht auch schöne nützen könne?
20. Homer macht Thersites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper ist sein Charakter, der bloß dadurch gemildert wird daß er auf nichts schädliches ausläuft. Es wird also der Person Thersites noch dießmal erlaubt in Homer zu bleiben.
21. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft, so ist's zum Contrast des Lächerlichen wesentlich. Zum Schrecklichen nicht so. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, sondern zum Abscheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geschmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, sofern sie sich an deren Stelle setzen. Nicht alles Häßliche ist also ekelhaft.
22. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poesie und Malerei. Abschied vom Laokoon.
23. Einzelne Fehler der Winckelmannischen Schriften. Sein Tod.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

1.

Der Laokoon Lessings, ein Werk an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ist in unserer jetzigen kritischen Pestilenz in Deutschland für mich eine der angenehmen Erscheinungen gewesen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit seines Lebens. Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen ἐποίησε eben die wäre die dieser Laokoon am wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichung immer unsern Schönheitskünstlern des Styls bleiben: ich will den Laokoon, als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Collectaneen betrachten — auch als solcher allein verdient er Betrachtung genug.

Die Kunstrichter unserer Zeit, eine Heerde der kleinen Geschöpfe die Apollo Smintheus jetzt scheint auf unser liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüsten die noch hie und da als Ländereien des Genie's übrig geblieben — diese Boten Apollo's haben meistens Laokoon nicht besser zu loben gewußt als auf Winckelmanns Kosten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter

herunter als das auf Kosten eines Dritten. Lessing soll Winckelmannen so viel unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philosophiren gelehrt, ihm die Gränzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und insonderheit in seinen Schriften das aufgedeckt haben daß seine Kenntniß der Alten ein schwankender Grund sey. Wäre das nicht viel? Einem Winckelmann, ihm, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunstkenntniß, bis zum Erstaunen, zeiget, dem Homer, wie er selbst schreibet, täglich sein andächtiges Morgengebet gewesen — diesem Mann zeigen daß er Homer nicht gelesen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil sie Lessing kennet, weil Lessing Homer gelesen! Noch ärger daß Winckelmann kein Philosoph seyn soll, weil er nicht auf Lessings Art philosophirt, sondern lieber in der Akademie alter griechischen Weisen, und insonderheit am heiligen Ilissus wandelt. Und dann am ärgsten, Winckelmannen das Wesen der Kunst lehren — o der unseligen Richter die taub und blödsinnig über die größesten Schriftsteller unserer Zeit, nicht anders als im Schlafe, nicht anders als über Schüler urtheilen, bei denen Examen zu halten sey über das was sie wissen und nicht wissen, zeigen und nicht zeigen, insonderheit was ihnen gegen diesen und jenen fehle. [1]

[1] Ich führe aus diesen hohen Urtheilen über Winckelmann nur eins an: Klotz. acta litter. vol. III. p. 319 lassen sich bei Gelegenheit des Laokoon also vernehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes securiorem, quibus prima illius opuscula, *multo meliora* eo, quod de allegoria *compilavit*, extulerunt quidam, *quibus si me quoque accensueris, nec miror, nec indignor.* Utinam ne exemplo Winckelmannus suo aliquando doceat, saepe nocere auctorum *famae et ingeniis praeconum* et amicorum voces, plausus et laudes, minuere *diligentiam*, addere *fastum et fiduciam!* Es sey denn daß Herr Klotz dieses aus eigener Erfahrung sage, weiß ich nicht ob die einzelnen Urtheile die Herr Klotz über Winckelmann zu fällen, und die manchen Verbesserungen die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben ihn berechtigen ein so entscheidendes Haupturtheil über Winckelmann zu fällen, ohne Beweise.

Auch Lessing wiederum hat, wie billig und recht ist, erleuchtenden Kunstrichtern zum Vorwurf dienen müssen die Schärfe ihrer Augen dem Publicum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unserer Zeiten, zum ersten Lehrer der Kunst machte, so war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen, kritischen Christen,[1] ein Schulphilosoph, ein Aesthetiker aus Baumgartens Schule, der, nach der Sprache unserer neuen Schöndenker, mit ein paar Unzen Baumgarten'scher Philosophie den Weltweisen aller Zeiten trotzen wolle. O! mit verstopftem Ohre durch diese Chöre quäkender Frösche hindurch, wie Ulysses durch den Gesang der Sirenen!

Für mich hat Laokoon an sich selbst Schönheit genug, ohne daß es erst des Contrasts mit einem andern bedürfte. Vor und hinter demselben, was Lessing gegen Winckelmann habe, sind entweder nichts als Parerga, für die beide sie ansehen werden, oder wenigstens trifft nichts auf Winckelmanns Hauptzweck, die Kunst; und Laokoon also, als Abhandlung über die Gränzen der Poesie und Malerei, hat Werth und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitschrift, als Prüfung der ganzen Winckelmannischen Werke betrachten zu wollen, ist meines Erachtens der falscheste Gesichtspunkt, und der Genius eines Lessings und Winckelmanns sind auch zu verschieden, als daß ich's von mir erlangen könnte sie gegen einander abzumessen.

Wo Lessing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht — der Kritikus: der Kunstrichter des poetischen Geschmacks, der Dichter. Wie Sophokles Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künstler,

[1] Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satire Archilochus; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe werth wäre.

und wie der Künstler nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ist's der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich gibt, der Spence'n und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen classificirt, und poetische von der malerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters: das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Gränzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.

Winckelmann aber, ein Lehrer griechischer Kunst, der selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht ist eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte, und also auf eine Kritik des Kunstgeschmacks noch uneigentlicher. Um den falschen Geschmack anderer Zeiten und Völker ist ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den züchtigt er bloß, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Gesicht kommt; denn sonst, wie oft hätte er nach seiner hohen, griechischen Idee züchtigen und seine Hand in Nebenstreichen ermüden müssen! Und schreibt er also nicht als Kritikus des Kunstgeschmacks, wie weit entfernter vom Kunstrichter der Poesie? Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer brauchet er sie, und würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders und nicht als Künstler gelesen. Er, dem, wie jenem griechischen Künstler, die Schönheit selbst (aber die Kunstschönheit) erschienen war; bezaubert von ihr, suchte er ihre Gestalt also mit Feuer in seinen Geist gemalt, brennend in seinem Auge, und sich in seinem Herzen regend — diese Gestalt der Kunstschönheit, dieß Bild der Liebe, suchte er allenthalben, wollte sie auch im bloßen

Abglanz sehen, vermuthete sie selbst, wie Kleists Amynt seine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Wassers, auch im Hauche des Zephyrs. Im Gefühl also dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit stand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Agesander, und so muß er gelesen werden; denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur Eines sehen zu können, was man will und wie man will. — Dieß Eine war bei Winckelmann die Kunst. Soll ich ihm also Kenntniß der Alten absprechen weil er Homer nicht als Dichter, sondern als Künstler, nicht also des poetischen Wesens seiner Muse wegen, nicht wie Lessing, gelesen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poesie wirft, um seine Kunst zu erläutern, und gesetzt dieser Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunst, zum Hauptverbrechen anrechnen? Und soll ich, weil Lessing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, soll ich ihn für einen speculativen Witzling, und wenn er einigemal mit seinen munteren Schlüssen zu weit käme, für einen überspannten Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween so originale Denker, Winckelmann und Lessing, nehmen wie jeder ist? Auch in der Schreibart sogar haben beide eine griechische Grazie zur Freundin: nur daß sie bei beiden nicht Eine Grazie ist.

Winckelmanns Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und stehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist. Geworden sey er wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen oder in Winckelmann: genug daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, dastehet und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert, so stehe ich an seinen Schriften, und überschaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zusammengeworben, die Aussicht erst lange ins Große führen; wenn

aber endlich aus dieser Weite das Auge erhabener zurückkommt, so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen woher? und betrachten wer er sey? und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Lessings Schreibart ist der Styl eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket; wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Product der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμένον eines vollendeten Gedanken; sein Buch ein fortlaufendes Poëm, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Styls erstrecket sich dieser Unterschied zwischen beiden: Winckelmann, der Künstler, der gebildet hat; Lessing, der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunst, dieser, selbst in der Philosophie seiner Schriften, ein munterer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

So dürften beide seyn; und wie unterschieden! wie vortrefflich bei dem Unterschiede! Weg also mit der Brille durch die man von einem zum andern schielen will, um durch Contrast zu loben! Wer Lessing und Winckelmann nicht lesen kann, wie jeder derselben ist, der soll keinen von beiden, der soll sich selbst lesen! — —

2.

Winckelmann schildert seinen Laokoon, [1] mit dem Gefühl als hätte er ihn selbst geschaffen: „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz

[1] Von der Nachahmung griechischer Werke. S. 21. 22.

allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth im Gesicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können."

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet." Von dieser Vergleichung gehet Hr. Lessing [1] aus, und will daß es keine Vergleichung sey; daß Sophokles Philoktet nicht bloß ängstlich und beklemmt seufze, sondern klage, schreie, mit wilden Verwünschungen das öde Eiland schrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen lasse. Winckelmann muß also zuerst wohl nicht recht gelesen haben, und zweitens also übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet des Sophokles mag entscheiden — wie leidet dieser? Es ist sonderbar daß der Eindruck den dieses Stück bei mir von lange her zurückgelassen, derselbe ist den Winckelmann will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, so lange als er kann, und endlich, da ihn das Ach, das entsetzliche Weh übermannet, noch immer nur einzelne, nur verstohlene Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine große Seele verbirgt. Lasset uns Sophokles aufschlagen, lasset uns lesen als ob wir sähen, und ich

[1] Lessing in Laok. S. 3.

glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden den Sophokles schuf, und Winckelmann anführt wie er geschaffen ist.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraschet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geschrei? Nein: mit einem plötzlichen Stillschweigen, mit einer stummen Bestürzung, und da diese sich endlich lösen, mit einem hohlen verzogenen ἃ ἃ ἃ, das sich auch kaum vom Neoptolem will hören lassen.[1] Was ist dir? fährt dieser auf. „Nichts böses, gehe nur mein Sohn," antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Gesicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmuthe. So geht die Scene des stummen Schmerzes fort: der bekümmerte, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der seinen Schmerz beklemmt, ihn eine große Zeit selbst dem Neoptolem verbergen will, und nur immer zwischen inne mit einem bangen ἰὼ θεοὶ den Göttern klaget. Und eben diese stumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß sie auf den Zuschauer gewesen seyn? Er sieht Philoktet leiden, stumm, nur in einer verzogenen Gebärde, nur mit einem beklemmten Ach leiden; und wer fühlt dieß beklemmte Ach nicht mehr als das brüllende Geschrei eines Mars, der in der Schlacht verwundet, wie zehntausend Mann, oder warum nicht lieber wie zehntausend Ochsen aufbrüllet? Hier erschrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend bestürzt, als Neoptolemus banget man, weiß nicht woran man ist, was man thun, wie man helfen soll? Man tritt auf sein trauriges ἃ ἃ zu ihm: „Wie denn? du leidest! du redest nicht! Warum so verschlossen? du wirst gepeiniget? warum seufzest du zu den Göttern?"

[1] Νεο. ἕρπ' εἰ θέλεις. τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ οὐδενός
Λόγου σιωπᾷς, κἀποπλήκτως ὧδ' ἔχῃ;
Φιλ. ἃ ἃ ἃ
Νεο. τί 'στιν;
Φιλ. οὐδὲν δεινόν. ἀλλ' ἴθ' ὦ τέκνον κ. τ. λ.

— Und ein Philoktet antwortet mit verzogenem Lächeln, mit einem Gesichte, in welchem sich Schmerz und Muth und Freundlichkeit mischen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schifffahrt. Welch ein griechischer Garrick gehöret dazu, den Schmerz und den Muth, die menschliche Empfindung und die Heldenseele hier abzuwiegen!

Uebermannet endlich vom Schmerz unterliegt er; er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wüthenden Geschreies? Nichts! in ein trauriges *ἀπόλωλα τέκνον, βρύκομαι τέκνον, παπαὶ. ἀπαπαπαὶ. παπᾶ. παπᾶ. παπᾶ, παπαι,* das sind seine gezogenen Klagetöne! Er bittet um die Heldencur seinen Fuß abzuhauen, er winselt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem sagt, nur in *ἰυγὴν καὶ στόνον,* in Aechzen und Seufzen, und ach wie muß dieß rühren! Sein gekrümmter Fuß, sein verzogenes Gesicht, seine von Seufzer erhobene Brust, die vom Aechzen hohle Seite, sein halbes Ach! — Weiter geht der Dichter nicht; und um zuvorzukommen dem Uebertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unsinn fallen! So sehr hat er gelitten, so sehr seine Kräfte zusammengefasset, daß er raset.

Er kommt wieder zu sich! er erholt sich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wanderer, wieder: schwarzes Blut sprüht hervor, sein *ὀπαπαπᾶ* fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulysses, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweise, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach, und siehe, den Augenblick der Erholung wendet er an um den dritten Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatralische Ausdruck nicht höher steigen kann, so läßt ihn Sophokles — alles was er ihn thun lassen kann, um ihn nicht schreien zu lassen — schwärmen, ächzen, bitten, zürnen, athemlos zu sich kommen und — — einschlafen. Peinlicher Auftritt! der höchste am Ausdrucke, den vielleicht je ein

tragisches Stück gefordert, und nur ein griechischer Schauspieler erreichen konnte.

Aber in diesem peinlichen Auftritte was ist da das Höchste am Ausdruck, was ist der Hauptton desselben? Etwa Geschrei? So wenig daß Sophokles ja auf nichts sorgfältiger scheint als zu vermeiden daß dieß nicht Hauptton würde. Wo sind „die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, die schrecklich durch das öde Eiland erschollen;“[1] wo sind sie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung,[2] in der Erzählung seines Feindes Ulysses, der sich darüber rechtfertigen will daß man ihn ausgesetzt und verlassen, nicht aber in der Action, nicht als ob dieß Geschrei Hauptausdruck wäre. Ein anderer Dichter, ein Aeschylus z. E., würde freilich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch seine Eumeniden, eine Schwangere erschreckt haben zu mißgebären; bei einem übertriebenen neuen Tragicus würde Philoktets Gebrülle gewiß schon hinter den Scenen anfangen, und er sich mit wüstem, wildem Geschrei aufs Theater stürzen, wie z. E. Hudemanns Kain, durch den schönsten und neuesten Coup de Théâtre, sich vor dem Eintritt mit seiner Keule meldet, sie vor sich hinwirft und ihr nach, längelang, aufs Theater hineinfällt. Aber bei dem weisen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angst abgewogen! wie sorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie sehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemälde des Schmerzes heißen, durch alle seine Grade, vom stummen bis zum betäubenden Schmerze, der sich selbst gleichsam ertödtet, aber im Ganzen noch das Gemälde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelassenen Schmerzes, dieß ist's unstreitig bei Sophokles von Anfang bis zu Ende.

[1] Laokoon S. 3.

[2] Sophokl. Philokt. 1. Act, 1. Auftritt.

Und daher auch die Kürze des Acts, der kurz in Worten, aber lang in der Vorstellung ist. Käme es hier auf „das Schreien, auf die jammervollen Ausrufungen, auf das ausgestoßene und abgebrochene häufige ἒ ἆ an," wie Lessing[1] will, so weiß ich nichts was entweder schneller auf einander folgen, oder den Zuschauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im stillen, die endlich mit einem verstohlnen ὢ μοι! μοι! geschlossen werden; diese dehnen, diese schleichen, und sie sind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun setze man noch den dämmernden Chorus hinzu der dem entschlafenen Philoktet sein Schlaf-, sein Ruhelied in sanften langsamen Zügen singet, und hier nicht bloß den Act beschließet, sondern selbst im Acte ist — denn der schlafende Philoktet lieget dem Zuschauer vor Augen — diesen, sage ich, setze man hinzu, und es ist ein langer, ganzer, vollendeter Act der meine Seele füllet, aber nicht durchs Ausstoßen, sondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und so kann Winckelmann mit Recht sagen: Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet; nur jener als Bildsäule, bei welcher ein Seufzer ewig dauert, ewig die Brust beklemmet, und dieser als tragische Person, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach schließen, und den wiederkommenden Schmerz mit einem Ach empfangen muß; die zwar auf einer Saite des Jammers herumirret, aber mit abgesetzten, mit langsam wiederkommenden, mit etwas auf- und absteigenden, mit Zwischentönen des unterdrückten Schmerzes. Sophokles war also derselbe weise Meister in seinem Philoktet, wie Agesander in seinem Laokoon, und bei beiden zeigt sich, nur nach der Verschiedenheit ihres Vorwurfs, einerlei Weisheit den stillen, den prägnantesten Ausdruck zu suchen, und dem übertriebenen Ausdruck zu entweichen. Und das sagt Winckelmann!

[1] Laokoon S. 4.

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes;[1] nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen jede Gedichtart hat in Nachahmung dieses Ausdruckes ihre eigenen Gränzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung noch diese Wiederholung macht mir das Lessing'sche Wort verständlich: „Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden!"[2] Sehr selten möchte ich sagen (wenn mich nicht mein Gedächtniß aus Homer trügt), und fast gar nicht, außer wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fordert. So gewöhnlich ihm ist daß sein Krieger mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden u. s. w. fällt und stirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt,[3] so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrei, mit Heulen, und alsdann ist dieß nicht „der natürliche Eindruck des körperlichen Schmerzes," sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult z. E. bei seiner Verwundung ein Phereкles;[4] aber dieser Phereкles ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen, sondern vermöge seines Charakters. Vermöge dieses schreiet die Venus laut,[5] denn sie ist die weichliche Göttin der Liebe; ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den rothen Ichor, das Götterblut gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und

[1] Laokoon S. 4.

[2] Laokoon S. 4.

[3] Ἀμφὶ δ' ὄσσε κελαινὴ νὺξ ἐκάλυψε.

[4] Iliad. *E*. 68. ἔριπ' οἰμώξας.

[5] Ἡ δὲ μέγ' ἰάχουσα. Iliad. *E*. v. 343.

dem ganzen Himmel; sie ist untröstlich. Wer will nun sagen daß mit diesem allen Homer sie charakterisire, „nicht um sie als die „weichliche Göttin der Wollust zu schildern, sondern vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben?“ Wäre dieß, würde er so genau die Seite des Weichlichen [1] mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? würde er sie noch obendrein von Pallas verspotten lassen, als hätte sie sich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? würde selbst ihr lieber Vater Jupiter über sie lächeln? Lachet dieser, spottet jene um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur ist ein Ritz der blendenden Haut? — Ebenso wenig schreiet der eherne Mars [2] aus einer andern Ursache als eben — weil er der eherne, der eisenfressende Mars ist, der im Getümmel der Feldschlacht raset, und eben so wild bei der Verwundung aufschreiet. Nichts ist ungezweifelter als dieß, wenn wir Homer sagen lassen was er sagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen das Schreien als „einen natürlichen Ausdruck des körperlichen Schmerzes,“ und nicht mit höhern Absichten zu gebrauchen, so wäre der Ausdruck: „Er ward verwundet und schrie!“ ihm so geläufig als der: „er fiel, und schwarze Nacht bedeckte seine Augen.“

So weit sind wir also daß Homer „das Prädicat des Schreiens nicht als einen allgemeinen Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als eine absolute Bezeichnung, der leidenden Natur ihr Recht widerfahren zu lassen,“ gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen daß eben dieser schreiet und kein anderer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden [3] was sie nach ihren Thaten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an

[1] ἀβληχρήν. Iliad. *E*. v. 337.

[2] Iliad. *E*. v. 859

[3] Laokoon S. 5.

Empfindungen, so wenig als an Worten, Gebärden, Körper, Eigenschaften dem andern gleich; jeder ist eine eigene Menschenseele, die sich in keinem andern äußert.

Noch minder scheinet mir „das Schreien“ der wichtige, unveränderliche Zug zu seyn der zu der unveränderlichen Aeußerung eines Menschengefühls gehören müßte; denn einer kann seufzen, der andere ächzen, der dritte schreien und ein Hannibal in seinem äußersten Kummer lachen. Am mindesten aber ist's nothwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet, so daß er ein Unmensch seyn müßte wenn er nicht schriee. Wäre dieß, so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja, wird im tapfersten Gefecht verwundet; er fährt zusammen [1] — aber aufzuschreien, zu weinen vergißt er; er faßt sich und stürzt mit seinem Spieße desto schärfer in die Feinde; sollte er deßwegen kein Mensch an Empfindung sein, weil er nicht wie Mars oder die Venus aufschrie? Hektor, der tapferste Trojaner, wird von des Ajax großem Felsenstein niedergeworfen und auf der Brust gequetscht; Spieß und Schild und Helm entfallen; rings um ihn klingen die ehernen Waffen [2] — aber aufzuschreien vergißt er. Man muntert ihn auf, begießt ihn mit Wasser; er kommt zu sich, blickt auf, aber er sinkt in die Kniee, speiet schwarzes Blut — denkt nicht daran über seine Brustschmerzen, über seine Seitenstiche zu schreien und zu weinen! — So mit allen Helden Homers, der auch in diesem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet und im wichtigsten Zeitpunkte getroffen; sein Blut rinnt, Agamemnon fährt zusammen! Menelaus selbst, [3] aber nichts mehr! Da er den

[1] Iliad. Δ v. 234. *ῬΙΓΗΣΕΝ τ' ἄρ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων.*

[2] Iliad Ξ. v. 418.

[3] Iliad. Δ. v. 148.

Pfeil in der Wunde sieht, zieht er ihn aus und läßt seinen Bruder und seine Mitsoldaten um sich seufzen. Man weiß daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat sie auch in dieser anscheinlichen Kleinigkeit sogar. Ulysses [1] hält deßwegen seinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödtlich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren [2] bei der Verwundung doch noch zusammen; aber endlich der verwundete Diomedes „stand," rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, so strömte seine Empfindung, statt in Thränen und Geschrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus. [3] Solche Unmenschen sind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmensch; sein Achilles ist sogar am Körper unverletzlich.

Ist's also bei Homer daß seine Helden schreien und weinen müssen, „um der menschlichen Natur treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen ankommt?" [4] Ich wollte nicht daß ein alter Grieche, dessen Heldenseele als ein seliger Dämon noch in der Welt unsichtbar wandelte, diese Behauptung lese. Was? würde er sagen, was ist wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher als verwundet, getroffen werden? Aufschrecken also kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht schreien und weinen, das thut kein Homerischer Held der Griechen; selbst kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen heruntersetzt. Einem Hektor [5] in seinem Tode entsinkt, selbst bei seiner letzten sterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des

[1] Iliad Λ. v. 439.
[2] Iliad. Δ. v. 148.
[3] Iliad. E. v. 95. etc.
[4] Laokoon S. 5.
[5] Iliad. X. v 330 etc.

Geschreies; ein Sarpedon[1] knirscht da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreien; Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet mein Homer.

Und so hält also die so einnehmende Lessing'sche Betrachtung,[2] über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Contrast derselben gegen rohe Barbaren, und seine Europäer nicht Stich! Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als Homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Gibt's aber keine andere Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Empfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Lessing glaubt erwiesen zu haben,[3] „daß das Schreien,[4] bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann"; ein seltner Satz, der im ersten Abschnitt, auch ebenso selten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewiesen wird. Um also doch nicht leer auszugehen, lasset uns Lessingen auf seinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen ist zu sehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Lessing, ein einzelnes Beispiel, und dazu aus einer bloßen Vermuthung,[5] nehmen dürfte,

[1] Iliad. *Π*. v. 586.

[2] Laokoon S. 4—9.

[3] Laokoon S. 9.

[4] Daß Homers Helden nicht bei anderer Gelegenheit das Schreien eigen gewesen, läugne ich nicht: wo gehört das aber hieher?

[5] Laokoon S. 7.

die hier vielleicht nicht beweiset was sie beweisen soll. Griechen und Trojaner sammeln ihre Todten. Beide vergießen heiße Thränen, aber den Trojanern verbietet dieß Priamus. Warum verbietet er's ihnen? Er besorgt, sagt die Dacier, sie würden sich zu sehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. „Warum aber," fragt Lessing, muß nur Priamus dieses besorgen? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse." Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungesitteter Barbarei, sondern weil die Thränen der Trojaner, seiner Kinder, fressender waren als die Thränen der Griechen? Diese waren Angreifende und stritten um der Ehre wegen; ihnen ward's also leichter neuen Muth zu fassen, und Agamemnon brauchte deßwegen keine Besorgniß. Die Trojaner aber litten; sie waren Angefallene, die nicht der Ehre sowohl als der Sicherheit ihres Lebens wegen stritten,[1] die sich in Bedrängniß fühlten und, halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren; eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten sich die Empfindungen der Bedrängten, hier flossen heiße Thränen der murrenden Unschuld. Und Priamus ließ sie nicht weinen; warum? weil er ein ungesitteter Barbar war, und seine Trojaner als solche kannte, die nicht zugleich weinen und streiten könnten? Wie, wenn er sie zurückgehalten hätte, als ein Vater seiner unglücklichen Stadt, und seines unglückbringenden Sohnes? damit sie nicht in einem Schicksale, das ihm selbst so zu Herzen ging, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht, noch sind die

[1] *Χρεῖοι ἀναγκαίῃ, πρό τε παίδων καὶ πρὸ γυναικῶν.* Iliad. Θ. 57.

Trojaner keine Lappländer, keine Scythen, denn sie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfressende Thränen. Gerade also das Gegentheil! — Doch aus solchen Deutungen kann man immer machen was man will, und eine bloße Allegorie: „der Sinn des Dichters geht tiefer,“ kann uns endlich so tief führen daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmaßen dürfte, und sie ist einem großen Theile nach gleichsam ein ganzer lebender Abdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Theil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie bloß im Sylbenmaß unterscheiden soll: sondern Elegie sey mir hier die klagende Dichtkunst, die **versus querimoniae** nach Horaz, sie mögen sich finden wo sie wollen, in Epopöe und Ode, in Trauerspiel oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein eigenes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß; man kann also aus ihr über Zeiten und Völker hinaussehen, und hier wird sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigene Stelle finden. Ich stecke einige Gesichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse ein gleich zartes Herz; bei manchem haben selbst die Klagen eine rohe Festigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird bei sonst großen Dichtern mit der Sprache dieser weichen Thränen sehr unbekannt seyn können. So die nordischen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus gestählt, kaum kurze Seufzer ausstießen und — schwiegen; wenn sie sangen, so war ihr Gesang kaum die milde elegische Thräne.

Der König Regner Lodbrog stirbt;[1] er stirbt unter den entsetzlichsten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten sterbenden Menschheit, dem von seinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherzen sein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er stirbt im Triumphsliede, im Andenken an seine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Muth, voll himmlischer Hoffnung. „Wir haben mit Säbel streichen gefochten," so endet sein Gesang, „o wüßten meine Söhne die Plagen die ich erdulde, wüßten sie daß giftige Nattern mir den Busen zerfleischen — wie heftig würden sie sich nach grausamen Schlachten sehnen! Denn die Mutter die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlassen."

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten; doch jetzt — nahet sich mein letzter Augenblick. Bald wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella getaucht seyn; ihr Zorn wird entflammen, und diese muthige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden."

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten in einundfünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. Von meiner Jugend an lernte ich die Spitzen der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich einen tapferern König als ich bin zu finden geglaubt. — Aber es ist Zeit aufzuhören: Odin sendet schon die Göttinnen, mich in seinen Palast zu führen. Da werde ich, auf dem erhabensten Platze sitzend, Bier mit den Göttern trinken. Die Stunden meines Lebens sind verflossen, ich sterbe lächelnd!" — Das beste Beispiel zu Lessings Bemerkung über den harten nordischen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der besten kritischen Schriften[2] unserer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen seines Feindes, der mit langsamer Wuth in seinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, seufzet er? Er denkt an seine Mutter, an

[1] Mallets Geschichte von Dänem. S. 112. 113.

[2] Briefe über die Merkwürd. der Literatur. S. 112. 113.

alle Freuden seiner Jugend und seines männlichen Alters; er fühlt seine ganze Pein, aber als Held: so stirbt er. — So stirbt der Eskimo [1] an seinem Marterpfahl. Freund und Vaterland, Kinder und Mutter, alles was ihm auf seiner Welt das Liebste ist, ruft er in seinem Sterbegesange; aber, um über sie zu weinen, um den Zoll der Menschlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, sein ganzes Geschlecht und seinen Freund und sein Vaterland entehren. Kein Ach also entwischt ihm, selbst unter den grausamsten Schmerzen; gesenget und gebrannt singt er seinen Martergesang. Er wird zum desto langsamern Tode losgebunden, und — raucht mit Schmerz und Spott seine Pfeife Tabak mit andern; die Martern fangen wieder an; er spottet, schweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, singt und stirbt im Triumphe. So der Eskimo!

Wo also das Herz eines Volks Kieselstein ist, da schlägt der heftigste Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroische Funken, denn woher sollte dem Kieselsteine eine zarte elegische Thräne kommen? Der Heldenmuth, die Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme seines Stammes, das heroische Bündniß mit seinem Freunde, der sein Rachengel seyn soll; die ganze Bildung einer rohen und starken Natur zum unerschütterten Nachfolger Odins und anderer thränenlosen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik, eben den Geist der Tapferkeit einflößen — dieß alles betäubte Menschlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt diesen Heldenmuth, diese Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme seines Stammes, dieß Gefühl für Freundschaft und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt diese edlen und großen Gesinnungen sich alle ohne solche Verschanzung und Verhärtung äußern; die größte Tapferkeit wird sich alsdann immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. „Nach ihren Thaten werden

[1] Geschichte von Amerika, I. S. 404.

solche Leute Geschöpfe höherer Art seyn; nach ihren Empfindungen Menschen."

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsere Ureltern wären Barbaren, und alle nordischen Barbaren in diesem Stücke Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beispielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden daß es mit diesen Beispielen wetteifere, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmt, folge. Wo dieß nicht ist, da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Thräne nicht schämen — es sey unter einem Volke wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen, mitten unter Barbaren, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäftigt auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so ganz fest: „Unsere nordischen Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths. Nicht so der Grieche!"[1] Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: „Nicht so der Schotte, der Celte, der Ire! Er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten;

[1] Laokoon S. 6.

keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten" — so hätte ich für meine Barbaren alles gesagt was Lessing von seinen Griechen im Contrast mit den nordischen Barbaren, und doch für meine nordischen Barbaren noch nicht genug.

Ich kenne kein poetisches Volk der Erde welches große und sanfte Empfindungen so sehr in Eine Gesinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden- und Menschengefühls so ganz gehabt hätte als die — alten Schotten nach Maßgabe ihrer jetzt aufgefundenen Gesänge. Eine sichere Maßgabe, da die Ursprünglichkeit dieser Lieder bewiesen und das ganze Leben der Nation bekannt ist als ein Leben das unter Thaten, Empfindungen und Gesängen verstrich, und wo die Gesänge eben zu nichts bestimmt waren als diese Thaten und Empfindungen zu verewigen. Dieß also vorausgesetzt, und in jedem Bardenliede zeigt sich ein Volk dessen Seele ganz der Tapferkeit und einer feierlichen Liebe flammete; ein Volk dessen Denkart überhaupt von einem Heldenernst eine gewisse melancholische Farbe erhalten, und diese auch auf seine weichen Empfindungen verbreitete. „Die meisten Stücke der hersischen Dichtkunst kann ich nicht besser als feierliche Trauergesänge nennen, an die nichts im Alterthum und, was diese Seite des Gefühls betrifft, selbst nichts im griechischen Alterthume reicht.

Schilrick[1] scheidet von seiner geliebten Vinvela: fern weg, fern weg in Fingals Kriege; er verläßt sie; sie bleibt allein; er wird vielleicht fallen; aber Vinvela wird sein gedenken. Ich kenne kein Stück das an Süßigkeit der Liebe und an Entschlossenheit des Scheidenden einen solchen Abschied, zweier so edlen und so fühlbaren Personen, mit fünf Worten des Dialogs so rührend besänge. Ich nehme Lessingen seine Worte auf die Griechen: „Hier der Schotte! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner seiner menschlichen Schwachheiten;

[1] Fragmente der alten hochschott. Dichtk. S. 1.

keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.“ Und dieser Schotte war ein Barbar von einem nordischen Gebirge.

Schilrick trauert um seine entfernte Vinvela;[1] sie erscheint, sie spricht in sausenden Lüftchen: „Ich hörte von deinem Tode; ich hörte und trauerte um dich, Schilrick. Vor Gram um dich gab ich den Geist auf. Schilrick, ich liege erblaßt im Grabe.“ Sie flieht, sie fährt davon wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt sie: die sanfteste, feierlichste Elegie der Liebe! — Nur ein Schotte, würde ich im Lessing'schen Enthusiasmus sagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer seyn!“

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala,[2] an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zartheit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem diesem über die elegischen Liebesgesänge dieser Nation, die sich durch nichts als an Bardenliedern voll tragischer Heldenthaten und voll tragischer Heldenliebe ergötzte? Nichts, selbst aus dem griechischen Alterthume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre sanften Empfindungen und Klagen sind weicher und wortströmend, wenn ich sie mit diesen Barbaren vergleiche, bei denen die Liebe in stolzer, in heldenstolzer Seele wohnte, sich zu einer sanften Schwärmerei, zu einer erhabenen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch große Gesinnungen rühret und bezaubert. Die gewässerten Klagen unserer Elegisten ermüden mein Ohr; aber dort in diesem feierlichen Alterthume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret daß „nicht bloß der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne,“ der barbarische Schotte könne es besser.

[1] Ebendas. S. 4.
[2] Ebendas. S. 81.

Vielleicht aber war dieß nur so mit Einer Empfindung der Menschlichkeit, indeß alle andern von Tapferkeit erstickt werden mußten? Wie kann doch Eine stattfinden, ohne zugleich allen Raum zu machen? Die elegische Stimme der Schotten ist in der Vater-, in der Geschlechtsliebe eben so süß und tapfer als in der Weiberliebe. Man weiß was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt; eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenstolz aus den Seelen unserer Zeiten weggeschwemmt zu seyn scheinet. Wo fließen edlere Thränen als wenn der Sohn Fingals, Ossian, [1] das Andenken seiner Söhne und seines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuert — wo sind edlere Thränen als diese, auf den Wangen des Greises, der, „gleich einer alten Eiche, dasteht, aber der Brand hat meine Zweige weggesengt, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein soll ich an meinem Orte zu Staube werden." So klagt der tapfere Ossian, und so läßt derselbe den Arnim, so den grauhaarigen Carryl klagen; so klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menschen, z. E. Vaterlands- und Geschlechter-, Freundes- und Weiber- und Menschenliebe — alle leben in den Gedichten dieses Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer seyn konnte.[2] So war nicht jeder der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art „daß er, um tapfer zu seyn, alle Menschlichkeit ersticken müßte." So lag es also wohl nicht an der Nationalseele, am Temperament, am Klima, am Gesittetseyn der Griechen, wenn sie beides verbanden. Und so müssen also andere Gründe seyn, die diese Mischung von Heldenthum und Menschlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder

[1] Ebendas. S. 17. 21. u. f.

[2] Laokoon S. 6.

nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen: worin und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

4.

1. Wenn es eine Zeit gibt da das Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall ist, sondern

– – ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verstand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl –

so muß der Name Vaterland so gut den Dichter zum Helden als den Helden zum Dichter, und beide zu theilnehmenden Söhnen ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür streiten, der Dichter singen, und wenn sie beide es nicht mehr retten können, beide noch als Söhne darum weinen; und ist nun Dichter und Held und Sohn des Vaterlandes Eine Person – so ist dieß die Zeit der patriotischen Klagelieder. Nicht aus einer sich übenden Schulfeder, aus dem vollen Herzen werden diese fließen; nicht bloß auf dem Papier, sondern im Gedächtniß, in der Seele leben; die Stimme der Ueberlieferung wird sie aufbehalten, der Mund des Volks sie singen; sie werden Thränen und Thaten wecken; ein Schatz des Vaterlandes und das Gefühl das sie besingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeist. Es wird also Eine Empfindung des Patriotismus seyn, die jetzt zu Thaten, jetzt zu Gesängen, jetzt zu Thränen fürs Vaterland gedeihet, nachdem die Ausbildung desselben die Empfindung da- oder dorthin lenket, und keinen Absenker derselben ersticket. Bei den Scandinaviern erstickte das Beispiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andere um so mehr zu verstärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man diesen Geist der Zeit; die ganze Welt werde das Land des Weisen oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden sich die Bande schwächen die das Herz des Eingebornen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird also auch

das Unglück oder die Entfernung seines Vaterlandes nicht mehr so zu Gemüthe dringen, und so ist auch die edle Thräne um das Vaterland versiegt, die dort den Helden und den Weisen nicht verunzierte, sondern ehrte. Sie wird höchstens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in seinem traurigen Geschwätz, oder Bussi-Rabutin in seinem ächzenden Unsinn, nach einem wollüstigen Hofe fließen läßt. Und so ist eine Quelle dieses Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland."

2. Wenn noch ein jedes Geschlecht, eine jede Familie unzertrennt und Eins im Ganzen einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derselben der Stamm selbst verwundet wird; wie bedeutend sind alsdann die gefühlvollen Züge Homers bei seinen fallenden Helden: „er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater war's nicht, der ihm zum Kriege rieth! — er stammt aus einem edeln Geschlecht; mit seinem Tode aber ist dieß geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird er in dasselbe zurückkehren — die Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für Fremde gesammelt." In diese Welt also gehören die Heldenklagen des Priamus um seinen Hektor, den Ruhm seines Geschlechts, die Mauer von Troja; in diese Welt die Klagen Ossians um seine abgeschiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors, mit der er an seinem kleinen Astyanax hing; die Klagen der Elektra und anderer tragischen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern u. s. w., eine Ader des Gefühls, die die besten Dichtungen und Geschichte nicht bloß der Griechen, sondern aller Völker durchströmt, bei denen diese Einigkeit der Geschlechter, dieß Familiengefühl lebte.

Nun ersticke man aber dasselbe; man gehe über die natürlichen Bedürfnisse der unverdorbenen menschlichen Seele und der einfacheren

Lebensart hinaus; man mache die Ehe zu einem Wirthschaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen; man erziehe die Brüder daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden; man knüpfe Personen, die schon am Hochzeittage getrennt sind, und lege Kinder in ihre Arme, die bloß ihren Namen haben dürfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getödtet; es erlischt der Ehrenname: „Achilles, ein Sohn Peleus," allmählich; die Sehnsucht des Ulysses nach seiner alten Penelope und seinem steinigen Ithaka dünkt uns abenteuerlich; der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Hallers, Klopstocks, Canitz's, Oeders dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden), da es Freunde gab, in einem Verstande der sonst kaum stattfindet; zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute; sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsere Ueppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des Einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getödteten Freundes war — an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Hercules und Jolaus, einen Aeneas und Achates, einen Orestes und Pylades, einen Theseus und Pirithous, einen David und Jonathan; mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt

für den bloßen Bürger und Gesellschafter beinahe versiegen ist. Da also, da flossen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Orestes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden; die Art des Lebens mache nicht mehr zween solche Begleiter im Leben und Tode nöthig; das Feierliche bei solchen Verbindungen lasse nach; der Beruf der Menschen zu arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedener und gleichsam unstäter; der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger; jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotischer ἱερὸς λόχος noch stattfinden? Der Freund wird ein Gesellschafter und ein Ding seyn was man will, nur nicht was er in der Welt der Helden und der Freundschaftsbündnisse war, es mochte diese Welt übrigens in Griechenland oder Schottland oder Amerika leben. Verstopft ist also eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigstens ist das rührendste Bild zweener Freunde jetzt ein Cabinetstück bloß, und nicht mehr ein Schauspiel der Welt wie ehedem; und so anders, als Achilles, als Held, nach unsern Zeiten seyn müßte, so fremde ist für sie „der um seinen Patroclus weinende und bis zum Unsinn betrübte und rasende Achilles!"

Wenn es eine Zeit und ein Land gibt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit ist, da wird auch die Empfindung, die Sprache und selbst die Thräne der Liebe Würde haben, und selbst das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieser nicht wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegisiren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun und mit dem verliebten griechischen Helden der französischen Bühne. Die wahre Empfindung und ein männlicher

Werth hat seine Würde und Hoheit ohne diese von ungeheuern Metaphern, von galanten Wortspielen oder von artigen Seufzern zu borgen; und auch hier sey die Liebessprache der alten schottischen Helden Beispiel. — Sie handeln als Helden und fühlen als Menschen.

Da aber freilich keine Empfindung so gern das Reich der Phantasie zu ihrem Gebiet haben mag als die Liebe, so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab und in Phantasterei und Spielwerk hineingerathen als diese; und so ist, aus mancherlei Ursachen, zwischen der Heldenthräne der Liebe und zwischen der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dürfte, ist diese die delicateste; und daß sie es sey, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. — — Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlich unerkannten Vortheil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit und eine Würde, die unsere Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenclatur von Liebesausdrücken abgeborgt hat, und diese endlich sogar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet, so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab und wird fader Unsinn. Oder wenn endlich gar der gothische Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Riesen mit der süßen Artigkeit unserer Zeiten in Eins zusammenfließt, so wird alsdann der herzbrechende Parenthyrsus, die weinerliche Galanterie daraus, von der fürwahr ein griechischer Held

mit aller seiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menschlicher Natur ebensoviel wußte als der weise Sokrates von der Klosterheiligkeit der Capuciner.

Ueberhaupt, da die Scene des menschlichen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel; da die Geschäfte der Welt noch nicht so verwickelt und fein, aber um so verdienstvoller für die Menschheit seyn mochten; da die Nutzbarkeit und Geschicklichkeit und Tugend noch nicht in so krummen Linien zu berechnen, sondern menschlich war: da zog das Menschengefühl auch die Gemüther noch mehr zusammen, und die Gräber der Guten des Landes forderten die Thräne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenschein war das Leben des andern, und also seine Tugenden und Verdienste auch treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienstvoller, ein Weiser, so wie ihn die alte Zeit forderte und bildete, konnte doch eher eine menschliche Thräne hervorlocken als ein General nach der Taktik, ein Minister, ein Civilist, ein Literator der neuern Welt, wenn er nichts als dieses ist; denn bei dem Verluste aller seiner Geschicklichkeiten und Tugenden sind doch von diesen die wenigsten menschlich, und was ist im Stande menschliche Empfindungen zu erregen als — — Menschheit? Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und Aemter unserer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämmtlichen gelehrten, reichen, vornehmen, andächtigen Narren unserer bürgerlichen und feinen und allerchristlichsten Welt, sind die wohl einer menschlichen Thräne werth?

Endlich als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen kannte, und das Leben mehr genoß und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglings, der sein Leben nicht genossen,

der in der Blüthe seiner Jahre dahinfällt wie ein junger schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bei Homer die Veranlassung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menschlichkeit erwecken können, weil sie — menschlich sind, und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge fassen, den bei Homer diese Bilder nicht rührten. Eine eben so zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes der sein Leben nur halb gebraucht, der z. E., wie der Protesilaus Homers, halbgeendigte Paläste der Pracht, halbvollendete Entwürfe des männlichen Stolzes nachließ, der sich Anlagen und Geschicklichkeiten umsonst erworben, den Diana vergebens jagen und Pallas umsonst kriegen gelehret; rührende Bilder aus einer menschlichen Welt, in die uns Homer so gern versetzet und in der freilich die Helden leben müssen, die „an Thaten den Göttern und an Empfindungen den Menschen gleich sind.“

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zusammengenommen diese Einzelnheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, soweit sie über die menschliche Natur erhoben seyn mögen, doch in dem Gefühle der Betrübniß, und in der Aeußerung derselben durch Thränen, derselben treu bleiben, treuer bleiben als wir, bei denen dieß sanfte Gefühl entweder erstickt oder in eine weibische Ueppigkeit umgeschmolzen wird. Zurück also in diese Welt setze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechischen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will; allein auf Griechenland möchte ich dieß Gefühl nicht einschränken, denn wohin das beschriebene menschliche Zeitalter trifft, da auch dieß Gleichgewicht zwischen Tapferkeit und Empfindung; und dieß, dünkt mich, ist überall das Zeitalter zwischen der Barbarei eines Volks und zwischen der zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein in dem wir leben. In diesem stirbt auf gewisse Art Vaterland, Ehre, Geschlecht, Freund und Mensch ab, und mithin erstirbt auch das Gefühl und die Aeußerung desselben, die Thräne.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die sich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, solange die Welt steht, bleiben. Es ist also nicht der nämliche Fall dieser mit den vorigen Empfindungen, und unser weichlicher Zustand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich und oft zum Weibischen erhöht. Hiernach muß es also umgekehrt seyn, daß wenn ein griechischer Theseus, Hercules, Philoktetes einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlet, so müßte ein Sybarit unserer Zeit sie siebenfach fühlen, und wenn also „das Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes, das Recht der leidenden Natur, ein Charakterzug griechischer Helden seyn soll," so folgt, daß, wenn jener einmal, der unsere bei siebenmal heftigerer Empfindung auch siebenfach stärker schreien dürfte und sollte, um — ein Held des Homers zu seyn.

Wie sollte es denn nun gekommen seyn daß „wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt gelernt haben über unsern Mund und Augen zu herrschen, und uns also so grausam das Privilegium der leidenden Natur versagt haben?" Wenn wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geschlecht, Menschheit und was es sey, mithin unter diesen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verlust, den Mangel derselben mit Anstand und Artigkeit überdeckt haben, so läßt sich das erklären. Nun aber soll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beiwohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bei den Heldengriechen, bei minderm Anlasse des Gefühls, Ehre oder wenigstens erlaubt war, sollte bei uns Weichlichen Schande und durch den Anstand, der doch wenigstens den Schein der Stärke geben soll, verboten seyn? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten?

Und dieß wäre je bei den Griechen ein Charakterzug Homerischer Helden gewesen? So kenne ich meinen Homer nicht; so will ich

nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamemnon [1] in der Versammlung über den Verlust der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles Schuld war, weinet, so liebe ich seine königlichen Zähren; sie fließen für Kinder; sie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, sein trauriges väterliches Herz; dieser Agamemnon aber bei seiner Verwundung schreie und heule mir nicht. Wenn Achilles, von Agamemnon öffentlich beleidigt, seine Ehre fühlt, und vor seiner Mutter Thetis weinet,[2] so sehe ich seine ruhmliebenden Thränen gern; ich weine mit, mit dem jungen Helden; aber bei der Verwundung weine und schreie er nicht, sonst ist er Achilles nicht mehr. Um seinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er;[3] ich fühle seine Thränen und sein edles Herz; ich würde ihn nicht verehren wenn er ein stoischer Held wäre; so seufze Agamemnon[4] über seinen verwundeten Bruder, und Priamus über seinen erschlagenen Sohn; das sind Leiden der Seele und edle Thränen, mit denen ja das Geschrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers schreiet und weinet über so etwas, und sollte es lohnen den ganzen Homer zu ändern, damit der Lessing'sche Satz wahr werde: „So sehr auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Aeußerungen dieses Gefühls, durch Schreien oder durch Thränen, ankommt.“[5] Ich wollte, Lessing hätte dieß nicht geschrieben.

5.

Aber Philoktet? — Lessing hat einen großen Abschnitt[6] darauf verwandt Sophokles zu vertheidigen daß er körperliche

[1] Iliad. I. v. 15.

[2] Iliad. A. v. 349. 357. 360. etc.

[3] Iliad. Σ. v. 21. etc. Ψ. v. 18. etc.

[4] Iliad. Δ. v. 148.

[5] Laokoon S. 5.

[6] Laokoon S. 31—49.

Schmerzen aufs Theater gebracht, und einen Helden in diesem Schmerze schreien lasse. Die ganze Vertheidigung ist von der Seite des Dramaturgs, und verräth in der feinen Manier der Entwickelung den Verfasser der Dramaturgie; Schade aber daß sie ganz auf die unrichtige Voraussetzung gebauet ist: bei Sophokles Philoktet sey Geschrei der Hauptton des Ausdrucks seines Schmerzes, und also das Hauptmittel Theilnehmung zu wirken, das doch nicht ist. Und dann Schade auch daß sie bloß als Dramaturgie, als Anlage zum Drama abgefaßt ist; mich dünkt's besser sich den Eindrücken der Vorstellung zu überlassen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, sondern als ein griechischer Zuschauer auf unverstellte Eindrücke zu merken. —

Und welches sind diese Eindrücke ungefähr? Wenn ein griechisches Stück geschrieben ist um vorgestellt und nicht um gelesen zu werden, so ist's Philoktet; denn die ganze Wirkung des Trauerspiels beruhet auf dem Leben der Vorstellung. Hin also mit Auge und Geist in die athenienſische Bühne. Der Schauplatz öffnet sich:[1] ein Ufer ohne die Spur eines Menschen; eine einsame, unbewohnte Insel mitten in den Wellen des Meers; wie sind diese Reisenden dahin verschlagen? was wird in dieser wüsten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, ist Philoktet, der berühmte Sohn Pöans: elender Einsamer! der menschlichen Gesellschaft ewig beraubt, hier zur ewigen Einsamkeit verbannet — wie wird er seine Tage hinbringen? — und er ist krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geschwüre! — Noch ärmerer Einsiedler! wer wird dich hier pflegen, dir Speise schaffen, dich reinigen und verbinden? — Und wie bist du hergekommen? ach! ausgesetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hülfe — und wegen eines Verbrechens, wegen seines Eigensinns? Nein, wegen seines barmenden Geschreies! Ach! die Unmenschen, was kann der Kranke, der Elende anders als weinen, als schreien? und selbst

[1] Sophocl. Philoct. Act. I.

diese Linderung ihm nicht zu gönnen, diese kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszusetzen! Wer hat ihn ausgesetzt? Die Griechen, sein Volk, seine Gefährten — vielleicht geschahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechischen Heerführer, vom — Ulysses selbst. Und eben dieser Ulysses kann uns so etwas so kalt erzählen, so lau abbrechen, er darf noch die Insel sehen, er hat neue Anschläge wider ihn — o des Bösen! wer wollte nicht mit einem armen, einsamen, verlassenen Kranken, mit dem niemand Mitleid gehabt, gegen den Treulosen Partei nehmen, der ein Werkzeug seines Unglücks war?

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höhle! — Ist noch etwas Hausgeräth und Speise darin? Zertretenes Gras — ein elendes Lager der Thiere! — Hier muß der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden; ein Becher von Holz, etwas Feuergeräth — ist der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen seiner Krankheit! — Er ist fort — wie weit kann der Elende forthinken? Ohne Zweifel mußte er's — nach Speise vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! Daß er's doch fände! daß man ihn doch sähe! Indessen [1] geht die Scene des Betruges an, da Ulysses den Neoptolemus so weit bringt, daß dieser gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit List, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen soll. Ich weiß es daß die Griechen, zumal Sophokles jene unmoralischen Ungeheuer so hasset, als er nur die moralischen hassen mag, und daß er auf seinem Theater nichts als Menschen, weder Engel noch Teufel vorstellet. Allein Ulysses, wie er hier erscheint, ist nicht bloß der schlaue, der verschlagene Ulysses Homers; er ist ein Verführer, der offenbar Grundsätze der Treulosigkeit verräth, die alle Tugend übern Haufen werfen, und, pfui des Bösewichts! bei dem das Laster schon

[1] Auftr. 2.

zur Sprache durch Grundsätze geworden. Sophokles also will lieber die Vorwürfe der Moralitätspedanten auf sich nehmen, die jeden Ausspruch von der Bühne zu einem Sittenspruche des Pythagoras haben wollen; er malt seinen Ulysses lieber schwärzer als er sonst zu malen pflegt — um uns nur desto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen ist, und hintergangen werden soll.

Der Chor und Neoptolem sind nun [1] beschäftigt dieses Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen, sie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren sie durch Vermuthungen und — — da läßt sich von weitem ein Aechzen hören! Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll sey, zeigt das Betragen Neoptolems, der, überdem mit seinem Auftrage bestürzt, nicht weiß woher es kommt. Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes, klägliches Ach — nun ist's erst vernehmlich! Sie haben sich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmei, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr er schleicht sich hinan, um —

Nun wird er sich mit Gebrüll aufs Theater werfen? zu schreien anfangen daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist! Einen langen Aufzug durch [2] spricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreien gedenkt; selbst das vorher von ferne tönende Ach hat Spohokles hinter den Scenen gelassen. Der weise Sophokles! wie wird mich der Mann weibisch dünken, wie wird mir sein Ach! verächtlich seyn können, das er nur hinächzte, da er allein zu seyn glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Gespräche immer bergen kann. Der Leidende ist ein Held.

1 Auftr. 3.
2 Aufzug 2.

Und für diesen Charakter sorgt Sophokles genau. Er muß sich erst mehr zum Freunde unserer Seele machen,[1] ehe unser Körper sympathisiren könnte, und wie bekümmert ist der Arme um die Fremden? Nichts vermuthet er weniger als daß sie ihm nachstelleten; der Gutherzige hält sie für Verschlagene, für solche die seines Theilnehmens werth wären — der Menschenfreund! Er sieht die griechischen Kleider — ein böses Erinnerungszeichen für ihn an die treulosen Griechen; aber dieß hat er vergessen. Wie wünscht er daß sie Griechen wären; wie verlangt er wieder einen griechischen Laut zu hören! Das ist ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen interessiren. — Er hört griechisch: der arme Philoktet hat für Freude all sein heftiges Weh vergessen. Er lernt den Sohn Achilles kennen, den Sohn seines zärtlichen Freundes: er wird offener; er erzählt ihm seine Geschichte, rührend, wie wenn die Penia selbst erschiene. Er ist ein Freund seiner Freunde; dem todten Achilles opfert er seine Zähre der Freundschaft; er vergißt sich selbst, und seufzet über einen Todten, der glücklicher ist als er. Er ist ein Freund seiner Freunde; der Sohn des Achilles sieht ihn herzlichen Antheil an sich nehmen, selbst da er ihn hintergeht. Er trauert um den Tod der Helden, und noch edler, er trauert bloß deßwegen weil sie brave Leute sind; die Nichtswürdigen verflucht er! Wie sehr hat uns nun Philoktet für sich interessirt, als Menschenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieser Held soll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüsten Insel modern? Schmerzliche Abwesenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbeern sterben, so soll er an einer Wunde ächzen die ja keine Heldenwunde ist. Er, eine so griechische Seele, muß fern von seinem Vaterlande, fern von seinem liebenden Vater, der vielleicht schon zu den Schatten gegangen, sein Leben verzehren; er ein betrogener Redlicher — — o Neoptolem, du willst ihn verlassen! o

[1] Aufzug 2. Auftr. 1.

daß ihn Philoktet anflehete! Er thut's, und so dringend, er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsere Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — — es ihm verspricht. Er wird ihn doch nicht betrügen! siehe, wie er ihn flehete, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Höhle ladet und —

Nun [1] kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: „er soll nach Troja, Ulysses habe dieß dem Heere öffentlich versprochen" und — den Kaufmann hält er kaum seiner Antwort werth. Eine einzige heroische Verwunderung: „Götter! dieser Elende, dieser Treulose hat schwören dürfen mich ins Lager zu bringen?" verräth die ganze Heldenseele Philoktets: diese redet fort; [2] diese will zu Schiffe; diese redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm seine Waffen, vertraut sich ihm in seiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn den Schreienden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und dann den im höchsten Grade Elenden, und elender noch dadurch was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir bloß mit seiner Seele durch die Phantasie, und jetzt erst soll die seltne Scene der Krankheit kommen. Der Chor [3] bereitet auf sie, durch ein Lied auf den äußerst jammervollen Philoktetes, und sie kommt. [4] Ich habe sie vorher durchgeführt und mag sie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man sie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeschrei macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi, [5] unter den löblichen Franzosen für nichts als einen Riegel, ein Einschiebsel, daß fünf Acte voll werden.

[1] Aufz. 2. Auftr. 2.
[2] Auftr. 3.
[3] Auftr. 3.
[4] Dritte Scene.
[5] Théâtre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrschet haben, da dieser Act vorging!

Die Auftritte des körperlichen Leidens sind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre also von der Bühne zu Athen zurück, dahin wo ich Lessingen gelassen — wie sehr sind wir aber in dem Eindrucke verschieden den dieses Stück machen soll. Einer von beiden kann nur Recht haben, und der andere hat sich nur nicht genug idealisiren können um nicht zu lesen, sondern zu sehen. Damit dieß mich nicht treffe, will ich auf guter Hut seyn.

Lessing macht „die Idee des körperlichen Schmerzes" zur Hauptidee des Stücks,[1] und sucht die feinen Mittel auf,[2] womit der Dichter diese Idee zu verstärken, zu erweitern gewußt hat. Ich gestehe es daß, wenn dieß die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Lessing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes ist viel zu verworren und körperlich gleichsam, als daß er z. E. der Frage Platz ließe:[3] wo sitzt der Schmerz? außen oder innen? wie sieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorstellung des körperlichen Schmerzes so schwach um durch solche Sachen verstärkt werden zu müssen, so ist die Wirkung des Theaters verloren; so ist's besser daß ich hingehe um die Wunde selbst chirurgisch zu besichtigen. Nein! theatralisch sey die Idee des Schmerzes, und ich mag also auch nichts als theatralische Verstärkung — von fern, aus den gezogenen Mienen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks ist, ihn kennen lernen, und dann ist's mir wohl beinahe gleich worüber man schreie und sich gebärde, ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Brust. Der Kunstrichter verliert alles wenn er aus der theatra-

[1] Laokoon S. 3. 4. 31. 32.

[2] S. 33—49.

[3] S. 33. 34.

lischen Anschauung weichet, und uns zur Verstärkung, zur Glaubwürdigkeit derselben den Attest eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift sey das wohl so viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe so etwas überdacht, oder nicht überdacht; genug, wenn so etwas auf mich wirken müßte um meine Idee vom Schmerze zu verstärken — Lebe wohl, Theater! so bin ich in der Lazarethstube.

Theatralische Rührung also! Und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher Schmerz ist, gerühret werden? welches sind alsdann die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders als die gewöhnlichen Aeußerungen: Geschrei, Thränen und Zuckungen; diese gibt auch Lessing [1] dafür aus, und gibt sich viele Mühe, [2] bei ihnen den nicht beleidigten Anstand und ihre entschiedene Wirkung zu erklären. Gut! aber wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichsten Zuckungen das Mittel, das Hauptmittel sind mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz zu treffen; was kann denn die beste Wirkung dieses treffenden Schlages seyn? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich sympathisiren, d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieß Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeschrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle sie selbst; die nämlichen convulsivischen Bewegungen melden sich bei mir, wie bei einer gleichgespannten Saite. Ob der in Zuckung liegende, winselnde Mann Philoktet sey, geht mich nichts an; er ist ein Thier wie ich, er ist ein Mensch; der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck

[1] S. 3. 32. 34.
[2] S. 41—49.

auch nur im kleinsten Maße vergnügend, angenehm? Er ist peinlich, schon bei dem Anblicke, bei der Vorstellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindruckes an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken; die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre ein Thier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorseele gehörte dazu um ein Stück auszuhalten, in welchem diese Idee, dieß Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer diesen beiden: daß ich entweder illudiret werde, oder nicht. Ist das erste, ist's auch nur ein Augenblick daß ich den Schauspieler verkenne, und einen zuckenden, schreienden Gequälten sehe: wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den künstlichen Betrüger, der sich mir zum Vergnügen, dem Augenscheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr sehen, sobald der Betrug schwindet, sobald er wirklich wirket. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr sehen sobald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwert stürzen sehe, sobald er mit zerschlagenem Fuße da liegt. Der Anblick Philoktets ist meinem Gesichte unausstehlich, sobald ich es denke daß er der leidende Philoktet ist. Bloß eine Fechterseele kann in dieser Illusion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem sterbenden Fechter, studiren wollen wie viel Seele noch in ihm sey. Bloß ein Unmensch kann, nach der Fabel von Michel Angelo, einen Menschen kreuzigen, um zu sehen wie er stirbt.

Lessing mag sagen [1] daß „nichts betrüglicher sey als allgemeine Gesetze für die Empfindungen geben zu wollen." Hier liegt das Gesetz in meinem unmittelbaren Gefühle selbst, und zwar in dem Gefühle das am weitesten von allgemeinen Gründen abgehet, das mir, als einem sympathisirenden Thiere, beiwohnt. Sobald der leidende Körper Philoktets mein Hauptaugenmerk ist, so bleibt's

[1] S 42.

„daß,[1] je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden müssen." Ein Meer unangenehmer Empfindungen wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe mischt sich dazu. Die Vorstellung des künstlichen Betruges — ist durch die Illusion gestört; ich habe nichts als den Anblick eines Zuckenden, mit dem ich beinahe mitzucke, eines Wimmernden, dessen Ach mir das Herz durchschneidet. Es ist kein Trauerspiel mehr, es ist eine grausame Pantomime, ein Anblick, Fechterseelen zu bilden; ich suche die Thüre.

Nun aber lasset uns den zweiten Fall setzen, daß der griechische Schauspieler mit aller seiner Skeuopöie und Declamation das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illusion bringen könne (etwas das Lessing nicht zu behaupten getrauet),[2] gesetzt also daß ich ein kalter Zuschauer bleibe, so kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken als nachgeäffte Zuckungen, brüllendes Geschrei, und, wenn die Illusion vollkommen seyn soll, einen üblen Geruch der Wunde. Kaum würde alsdann der theatralische Affe Philoktets zum Zuschauer sagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: „ich weiß! du hast es alles nichts geachtet; weder mein Geschrei, noch der üble Geruch wird dir Ekel erregt haben."[3] Bei einer widerlichen und zum Unglücke nicht täuschenden Pantomime ist dieß unvermeidlich.

Ich schlage die Literaturbriefe[4] auf, und finde den ersten ihrer Verfasser an gründlicher Philosophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er untersucht „warum die Nachahmung des Ekels uns nie gefallen könne, und gibt zu Ursachen an, weil diese widrige Empfindung nur unsere niedern Sinne trifft, Geschmack,

[1] S. 32
[2] S. 49.
[3] Sophokl. Philokt. Act 4. Scene 1.
[4] Lit. Br. Th. 5. Br. 82—84.

Geruch und Gefühl; die dunkelsten Sinne, die nicht den geringsten Antheil an den Werken der schönsten Künste haben; weil zweitens die Empfindung des Ekels widrig werde, nicht durch die Vorstellung der Wirklichkeit, wie bei andern unangenehmen Eindrücken, sondern unmittelbar durchs Anschauen; und weil endlich in dieser Empfindung die Seele keine merkliche Vermischung von Lust erkennet. Er schließt also das Ekelhafte ganz von der Nachahmung der schönen Künste, und den höchsten Grad des Entsetzlichen von der pantomimischen Vorstellung im Trauerspiele aus, weil theils die Täuschung hierin schwer wäre, theils auch die Pantomime auf der tragischen Schaubühne nur in den Schranken einer Hülfskunst bleiben müßte." Ich wollte daß der philosophische D. sich über meinen Vorwurf erklären möchte; denn der körperliche Schmerz Philoktets hat mehr als einen dieser Gründe wider sich. Seine Täuschung kann nur den dunkelsten Sinn, das thierische Mitgefühl, erregen; die Empfindung darüber ist allemal Natur, und niemals Nachahmung; sie hat nichts angenehmes mit sich; sie ist kaum der Illusion fähig; sie macht die tragische Bühne zur Pantomime, die, je vollkommener sie wäre, um so mehr zerstreuete. Schlechthin kann also der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerspiels seyn.

Und ist's doch bei Sophokles Philoktet, bei einem Meisterstücke der Bühne! „Wie manches," sagt Lessing, [1] „würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre das Widerspiel durch die That zu erweisen!" Ich glaube, schwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwidersprechlich ist, und nicht bloß so scheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unsern unerkünstelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe die sich Lessing gibt Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beide brauchen es nicht; und wenn sie es brauchten, wenn es Sophokles Hauptzweck wäre durch die

[1] Laokoon S. 33.

Aeußerungen des körperlichen Schmerzes seinen tragischen Endzweck zu erreichen, so hätte Lessing, mit allem was er gutes sagt, wenig gesagt.

Aber Sophokles, das tragische Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen diesen Zweck zu erreichen, und ging ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißrathen konnte, und den Lessing, wie es scheint, von einer Nebenseite gesehen. Ich muß, aus dem vorigen Eindrucke den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erste Begriff von Philoktetes ist der Begriff eines verlassenen, kranken, elenden, von Menschen verrathenen Einsiedlers, eines Robinson Crusoe, dessen jammervolle Höhle uns gezeigt wird; diese Situation setzt Lessing mit der ihm gewöhnlichen Stärke auseinander.

2. Der Elende soll noch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes leiden; hier schwillt unsere Theilnehmung, und der Contrast zwischen Ulysses und Neoptolemus macht die ganze Scene menschlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unser Herz; sie singen sein Elend in vollem Maße. Wie begierig sind wir nun den Mann zu sehen der hier in der wüsten Insel eine besondere Scene spielt, und auf den neues Unglück lauert. In diesem ganzen Act ist noch kein Philoktet zu sehen, noch weniger die Vorstellung von seinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in diesem Act dreierlei Vorsicht, uns erst auf Philoktet lange vorzubereiten ehe er auftritt; das Schwerste und Untheatralische in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen; unser Herz und unsere Phantasie ihm zu sichern, damit wir erst — auch nur seinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieser noch nicht genug vorbereitet wäre, muß den wilden Mann ein ferner murmelndes Ach anmelden, das sich nähert, und —

1. Nun sind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt sie Sophokles so ganz hinter der Scene? Erst muß er ihn nicht bloß vor Verachtung sichern, sondern seinem ganzen ersten Anblicke nach ist Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht warum Lessing diesen ersten Eindruck, in dem der Held erscheint, nicht verfolget; wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt sehen wir ihn dulden. Mitten unter verbissenen Schmerzen steht und spricht der Menschenfreund, Grieche, Held — warum hat Lessing das Interesse nicht mehr entwickelt das er als Grieche, als ein theilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechischer Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn sympathisiren als man schon gestimmet ist.

2. Und noch zeigt er eine große Seite. Der eben jetzt Flehende hört Ulysses neuen Verrath, und wie ist der flehende Elende plötzlich in einen Helden verwandelt!

3. In einen Helden, der gegen seine Feinde noch der ungedemüthigte Stolze bleibt; Originalzug der griechischen Größe: „Liebe gegen die Freunde, unwandelbarer Haß gegen die Feinde!“ [1] Und wer anders, als ein Redlicher, kann Neoptolem seine Pfeile und sein Leben so großmüthig anvertrauen? — Ein solcher Mann ist nicht bloß auf alle Wege vor Verachtung gesichert; er hat unser ganzes Herz.

4. Das Chor bereitet uns auf die Scene des Elends, und ist offenbar in dem Tone der Ehrfurcht gegen einen Helden der da duldet, der so lange geduldet hat, nicht der da schreiet. — Wie wenig, wie wenig ist doch also der Philoktet des Sophokles seinem Hauptzuge nach auf der Bühne der, den Lessing gewohnt ist als den Gräßlichen zu charakterisiren, noch ist er immer der große duldende Held; und das in zween langen Auftritten!

[1] Laokoon S. 43.

Und beinahe fängt die Idee von seinem Elende, und von dem Versprechen des Neoptolemus an zu schwinden; und nun kommt der Anfall. Es ist bloß ein Anfall, und ich weiß nicht wie Lessing die Wahl einer Wunde rühmt, [1] die doch keinen andern Vortheil bringen konnte als ein ekles Ach fünf Acte lang zu dehnen! Sophokles wußte was besseres zu wählen — eine kurze Anwandlung. Sie legt er in die Mitte des Stücks zur Auszeichnung: sie kommt plötzlich; um so eindrücklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht bloß als eine schleichende Krankheit, sie kommt ruckweise, um durch ein Anhalten den Zuschauer nicht zu ermüden; sie schweift in Raserei aus, um den Zuschauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden; sie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Gesprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet; sie endet sich in einem ruhigen Schlafe, und der läßt uns erst Zeit zu überdenken was Philoktet ausgestanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen als wenn man ihn bloß für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes halten, und das ganze Stück nicht mehr verkennen als wenn Philoktet da seyn sollte, um über eine Wunde zu schreien und zu heulen. Der Anfall ist vorüber, und nach so wenig als vor — — Doch ich mag ja keinen Commentar über Sophokles schreiben — Wer urtheilen will, lese!

So kann also Winckelmann seinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreien wohl nie, und am wenigsten bei Homer, der Charakterzug eines Helden gewesen seyn! So ist wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoktet, um Theilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Drama! So hat das Schauspiel gewiß seine eigene schöne Natur, und genaue Gränzen zwischen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe handelnder, dichterischer Gemälde nennen! Wer könnte uns über diese Materie besser belehren als — der Ver-

[1] Laokoon S. 33.

fasser des Laokoon und der Dramaturgie selbst, wenn er sich „über das Maß der Pantomime in der Tragödie, über die eigene schöne Natur des Drama, und über die besondern Gränzen zwischen Malerei und Schauspiel besonders erklärte?"

6.

Der große Winckelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeiget, daß wohl keiner als ein Unwissender und Fühlloser es läugnen wird, „ihr Hauptgesetz in der bildenden Kunst sey Schönheit gewesen." Deß ungeachtet dünkt mich noch die erste Quelle mit einigen ihren Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen? Lessing gibt auch ein Supplement [1] dazu, da er uns den Griechen, im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit, als einen Künstler zeiget der der Kunst nur enge Gränzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket: „sein Künstler schilderte nichts als das Schöne."

Nichts als das Schöne! Nun ja! mein Leser, ich habe die weisen Erinnerungen und Einschränkungen gelesen, die man wider diesen Lessing'schen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt. Will er sagen daß die Griechen nichts häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünsche an einem andern Orte [2] die Worte weg: „die Griechen haben nie eine Furie gebildet." Denn ginge sein Satz so weit, so hätte Klotz noch in jeder seiner künftigen Schriften Gelegenheit ein Beispiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Medusen u. s. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß der etwa ein Museum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Gesetz gehabt häßliche Figuren auch schön zu bilden, weil, was gebildet werde, schön seyn müsse? Ich weiß,

[1] Laokoon S. 9—22.
[2] Laokoon S. 16.

daß man ihn auch so verstanden, und alsdann die liebe Meduse statt alles angeführt; allein auch dieß ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sey bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen das erste Beste zu schildern und zu bilden, um bloß durch die Nachahmung Werth zu erhalten, bloß durch Aehnlichkeit sich als Künstler zu zeigen; sondern hier habe ihr Geschmack das Schöne zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht bloß mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und in diesem Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man nicht jede einzelne Beispiele; denn die Pausons, Pyreicus und andere Rhyparographen, solange sie nicht Schulen ziehen, und diese mit andern, mit den Schilderern der Schönheit noch nicht um den Vorzug streiten dürfen, hindern nichts.

Um von einem herrschenden Geschmack zu urtheilen, muß man die Worte eines Gesetzgebers,[2] eines politischen Philosophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen; denn sie sagen was da seyn sollte, nicht was da ist.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die öffentlichen Kunstwerke, die Anordnungen der Obrigkeit; und da Lessing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts neues, wenn man sich vernehmen läßt:[1] der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne — „Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und Beispiele der Künstler bestimmen mich dieser Beobachtung engere Gränzen zu setzen, und sie bloß auf öffentliche Denkmäler einzuschränken." Ich denke daß das Lessings erste Quelle gewesen, und er sucht ja vielleicht Anordnungen, wo selbst keine sind.[3]

1 Laokoon S. 11 Note b, wo Lessing die Worte Aristoteles anführet.

2 Klotz Geschichte der Münzen S. 41 42.

3 Laokoon S. 12. das Gesetz der Thebaner εἰς τὸ χεῖρον ist mir noch zweifelhaft.

Um von einem herrschenden Geschmack zu urtheilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabsicht gewesen, oder der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte. Lessing macht sich diese Einschränkung selbst, [1] und sie ist's, die seinen Satz so mildert daß, ich gestehe es, er freilich durch ihn so viel oder so wenig bedeuten kann als er will.

Um endlich vom herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, sondern die da der Geschmack schon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erscheint; im ersten Fall ist noch kein Gesetz gegeben, im zweiten ist's eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deßwegen aber noch immer Landesgesetz. — Und nach diesen Bestimmungen kann Lessing allerdings festsetzen: „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen."

Allein bei welchen Alten? seit wann? wie lange? welche Unter-, welche Nebengesetze? und woher ist's bei den Griechen so vorzüglich vor allen Nationen, höchstes Gesetz geworden? Andere wichtige Fragen, wo bei den letzten mir Winckelmann selbst kaum ein Genüge thut.

Lessing kommt auf zwo Situationen, die hierin einschlagen: „daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen, und was die bildenden Künste auf den Charakter einer Nation wirken können." [2] Allein über beides konnte er sich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Gesetze über die Kunst nicht bloß, wie weit es Lessing nimmt, *erlaubt*, sondern *nöthig* gewesen; wie bei ihnen Kunst und Poesie und Musik weit mehr zum Wesentlichen des Staats gehöret habe als jetzt; wie der Staat also nicht ohne sie, als seine damaligen Triebfedern, und sie nicht

[1] Laokoon S. 103.

[2] Laokoon S. 12—15.

ohne Staat haben seyn können; wie also die Wirkung der Nation auf die Kunst, und der Kunst auf die Nation nicht bloß physisch und psychologisch, sondern auch großentheils politisch gewesen; wie bei den Griechen also aus so manchen Ursachen, und nicht bloß ihres Nationalcharakters, sondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Cultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke hat haben können, und mehr Eindrücke hat machen müssen. Ein wichtiges Problem,[1] zu dessen Auflösung mehr als einige Kenntniß der Griechen von der Oberfläche her gehöret. Unsern gewöhnlichen Graeculis also, die jetzt nach dem Modegeschmacke von nichts so gern als von Kunst, von Schönheit der Griechen sprechen, ist ein Gedanke hieran so wenig eingefallen, daß sie alles glauben erklärt zu haben wenn sie von nichts als einer gewissen feinen, schönen Empfindung der Griechen für die Kunst und für die Schönheit schwatzen; von einer Empfindung die sie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unsern deutschen Neugriechen wieder auflebe. Alle Klotzischen Schriften sind von diesem süßen Geschwätze voll;[2] denn freilich aus einer gewissen unnennbaren Empfindung, aus einem sechsten Sinne für die Schönheit, kann man alles was man will, ohne Kopfbrechen, ausfinden. — Ein philosophischer Kopf, wie Lessing, konnte mit solcher qualitas occulta nicht zufrieden seyn; und welcher halbphilosophische Kopf wird sich denn da mit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon! Wenn bei den Griechen Schönheit das höchste Gesetz der Kunst war, so mußten gewaltsame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künstler entweder gemieden,

[1] Ein Programm von Heyne, de causis fabularum seu mythorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge gethan als die ganze Philosophie des Banier: wie überhaupt dieser würdige Kenner der Alten von seinen Griechen das Schwerste gelernt: stille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

[2] S. Klotz Gesch. der Münzen, S. 106. 107.

oder herabgesetzt werden; und Lessing gibt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden, und einer seiner Widersprecher [1] ist, wenn er jetzt einen Stein findet der dafür, jetzt einen der dawider zu seyn scheinet, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Cirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet; ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer; noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild; noch, wie die hetrurischen, traurige und unanständige Figuren, sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisirt, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu seyn was sie seyn sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmt, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλίχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war; und der Dichter konnte ihn seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen, da sein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was also natürlicher als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? — Nun kann es freilich, und insonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben; allein was thut dieß? der Hauptbegriff bei Jupiter, selbst

[1] Klotz Acta litter. conf. mit der Gesch. der Münzen, und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine.

wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernst, schöne, Größe; dieß ist seine bleibende Gestalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn sie um den Adonis trauert, raset bei Moschus fürchterlich; auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein ist diese Raserei, dieß zänkische Gesicht, dieser Zorn im Antlitze denn wohl ihre beständige Miene, ihr nothwendiger Charakterzug? Nein! er ist vorübergehend, er ist eine vorbeiziehende Wolke; nun soll der Künstler Venus, Apollo, Juno bilden — Will er nicht Unsinn oder Eigensinn beweisen, so wird er die Miene nehmen die Venus, Apollo, Juno eigen ist; in der sie sich zeigen würden wenn sie ihm zur Bildung erschienen; und dieß ist — eine Gestalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythischen Cirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war; z. E. Medusenköpfe, Bacchanten, Giganten, Silenen, Furien u. s. w. Medusa gehe voraus, denn Pallas trägt sie auf ihrem mächtigen Schilde. Meduse, ist sie eine Gestalt, die nothwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur Eine Gestalt wüßte, die im höchsten Grade fürchterliche? Die so viel über die himmlische Bildung der Meduse, als von einem: Ich weiß nicht warum? und einer Paradoxie reden, [1] sollten wissen daß Medusen diese Bildung eigenthümlich, daß sie eine Reizende gewesen, die Neptun zur Liebe bewegt, und darüber von der jungfräulichen Minerva verwandelt worden. [2] Nun sollte sie der Künstler bilden: zwei Gestalten lagen vor ihm, und er wählte — die schöne vor ihrer Verwandlung; aber um sie als Meduse zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um diese Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg als mich „auf das besondere Gefühl der Griechen und

[1] Klotz Gesch. der Münzen S. 46. 47.

[2] Pausanias erzählt ihre Geschichte noch bequemer für die Kunst, v. Corinth. c. 21.

Römer für die Schlangen" zu berufen?[1] Ein besonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine schöne Meduse ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduse — ein bloß schönes Gesicht gewesen; so und aus keinem Schlangenappetit mußte also der Künstler diesen Charakterzug brauchen. Und warum sollte er's nicht? Wenn er die Schlangen in die Haare versteckt, so können sie zieren; und was an ihnen hervorblickt, ist das was häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dieß Schreckliche gemäßigt, mit einem schönen Antlitze contrastirt, ist angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen von der Macht der Göttin, ist also hier als Charakterzug nöthig, und zum vielfassenden Eindrucke tauglich; es erhebt die Schönheit. Meduse also durfte nicht nothwendig ein Bild der Häßlichkeit seyn.

Und die Furien eben so wenig. Die Ehrwürdigen; so nannten die Athenienser sie, und so konnten sie die Künstler bilden: „weder an ihren Bildnissen," sagt Pausanias,[2] „noch an den Abbildungen der unterirdischen Götter, die im Areopagus stehen, ist was fürchterliches wahrzunehmen." Und wenn nicht an den Furien, an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen; wenn nicht an den unterirdischen Göttern; wenn nicht selbst im Areopagus, dem ernsthaftesten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Gräuliche der Hauptcharakter seyn müssen?

Ich darf also behaupten daß alle mythischen Figuren des Cirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur nothwendigen Bildung haben durften. Selbst bis

[1] Klotz Gesch. der Münzen, S. 47. „Es ist wahr daß unser Gefühl über diesen Punkt eben so verschieden von dem Gefühl der Griechen und Römer ist, als von der Empfindung des Cannibalen u. s. w.

[2] In Attic. c. 28.

auf den Schlaf und den Tod [1] erstreckt sich dieß, die beide als Knaben, in den Armen der Nacht ruhend, vorgestellt wurden, und sogar bis auf die höllischen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müssen. Da waren keine Bilder des Abscheues wie in der scandinavischen und andern nordischen Religionen; keine Fratzenvorstellungen wie in den Mythologien der heidnischen Mittagländer; kein Knochenmann der den Tod, kein Ungeheuer das den Teufel vorstellen sollte, wie nach den Idolen unseres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den sinnlichen, den bildsamen Theil der Religion anbetrifft, die beste Mythologie gehabt; selbst die Colonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja so häufige Vorstellungsarten, Situationen und Geschichte ihrer Religion, die immer auch für den Künstler widerliche Gestalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt-, doch als Nebenideen; wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie die nichts als Gestalten in seliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine todte, einförmige Mythologie gewesen. Genug aber daß dieß Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorstellungen waren; bei solchen befand sich der Dichter recht wohl und der Künstler auch noch so unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E., der die Giganten unter seinem Wagen hat, kann und soll auf sie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Gestalten, seinen Blitz schleudern; aber diese Gestalten sind ja nicht der Hauptanblick, sie sind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet,

[1] Laok. S. 121. Die Lessing'sche Erklärung des διεστραμμένους τοὺς πόδας scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: „sie schliefen mit über einander geschlagenen Füßen," d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. s. w.

und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden und ausgelassenen, mit Pausbacken blasenden Bacchanten unter Silenen und Satyrn, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Meduse auf dem Brustharnische der Pallas wird die nämliche Schönheit ihrer Göttin noch mehr erheben; denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierath der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgone: Vulcanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter; so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man bedacht hätte daß in einer Composition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Heroen, noch menschlichen Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demuth. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hinderniß; seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erschüttert: freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen, aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dürfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn; warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius, [1] in den traurigen Physiognomien erschöpft, so daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieß läßt Lessing den Plinius sagen, [2] und — —

[1] Lib. XXXV. Sect. 15.

[2] Laokoon S. 18. 19.

widerlegt also die von ihm gegebene Ursache mit Recht, denn es ist wahr, „daß mit dem Grade des Affects sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts verstärken; daß der höchste Grad die allerentschiedensten Züge habe, und nichts sey der Kunst leichter als diese auszudrücken." Plinius hätte also Unrecht, und der Schriffsteller [1] noch mehr Unrecht, der, ohne diese von Lessing angegebene Ursache zu entkräften, dem Plinius glaubt, bloß weil er **indoneus auctor** ist. Aber wie, wenn Plinius dieß nicht gesagt hätte?

Plinius Stelle ist diese: **Timanthes cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumsisset, patris ipsius vultum velavit,** *quem digne non poterat ostendere.* Was sagt nun Plinius? daß Timanth sich an traurigen Physiognomien erschöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? Nein! sondern daß diese noch traurigere seiner nicht würdig gewesen wäre, daß er ihn in derselben nicht würdig hätte zeigen können. Ich will dem Valerius Maximus [2] folgen, wie er Timanths Gemälde angibt: Kalchas erscheint betrübt, Ulysses traurig, Ajax stößt eben ein Ach aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als starr, sinnlos, betäubt, die Züge des Gesichts eisern angeheftet, oder — rasend; denn so äußert sich, dünkt mich, der höchste Affect. Würde sich da nun Agamemnon würdig zeigen? Der Anblick eines Starrsehenden, ist er würdig eines Vaters? Kaum! Und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajax, der traurige Ulysses, der betrübte Kalchas würden gerührter scheinen als der starre Vater selbst. So erscheine dieser rasend? Ein unnütz rasender Held, ein knirschender Agamemnon ist ein unwürdiger Anblick. Wenn Menschen sein Kind ertödten, so rette er's; er winde Kalchas das Opfermesser aus der Hand, und mache sich nicht durch

[1] **Klotz act. litter. vol. I I. 291.**

[2] **Valer. Maxim. Lib. VIII. Cap. 11.**

sein Geschrei, durch seinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fordert es das Wohl der Griechen; ist's einmal zugestanden: König, so wisse dich zu fassen, und wenn dein väterlich Herz bricht, so — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz, so erscheinst du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotischen Helden.

Auch würdig der Kunst des Malers? Mit dem Vorigen zusammen; ob aber dieser letzte Zweck der einzige und Hauptzweck gewesen? ob die schönen Raisonnements eintreffen, die Lessing dem Timanthes Schuld gibt, [1] „daß er die Gränzen seiner Kunst gekannt, daß er das Häßliche, das Verzerrende im Gesichte Agamemnons gerne gelindert hätte; da es aber nicht anging — so habe er ihn verhüllet. Die Verhüllung sey eben ein Opfer, das der Künstler der Schönheit gebracht habe," weiß ich nicht; wenigstens konnte ihm das Opfer nicht schwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als Ein Dichter [2] hatte schon im Schauspiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth durfte also nicht erst mit sich darüber vernünfteln. Er wäre frech gewesen, wenn er, was der Dichter verhüllt hatte, hätte entblößen wollen, zumal es auf seine Kunst so sehr zutraf. Warum ihn aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhüten, die sich nicht malen ließe? ob um der Kunst ein Opfer zu bringen? Der Kunst freilich; aber kaum dem Pinsel des Timanthes, sondern seinem eigenen Schauspiel und der Grazie desselben! Nicht als wenn diese bei der Opferung eines Kindes einen stoischen Helden forderte; so unmenschlich ist die griechische Grazie nicht. Nicht als wenn sie einen betrübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht, wenn es damit gethan wäre? Aber hier sollte er den höchsten Ton des väterlichen Schmerzes, und des entsetzlichsten Jammers,

[1] Laokoon S. 19.

[2] Z. E. Euripides in seiner Iphigenia u. s. w.

ihn sollte ein Held anstimmen, der zugleich König war, der dadurch die Griechen rettete, der ihnen die Opferung versprochen hatte; dieser also sein Wort brechen, sein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas saures thun wollen? Er lasse sich opfern, er rase nicht, wie ein Klageweib, vergebens umher; er wende sein Auge ab, und weine väterliche Thränen; so erscheint er — würdig des Königs und des Vaters, mithin auch würdig der theatralischen Grazie. Nur da diese einer andern Person, einer Klytemnestra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrscheinlicher manches hätte erlauben können, was sie, in dieser Situation, diesem Agamemnon nicht erlaubte, so sieht man daß auch bei Euripides diese Verhüllung mehr ein Opfer für seinen Helden in dieser Situation, als für den Helden absolut, oder absolut für die Grazie der Schauspielkunst gewesen; und daß die Grazie einer fremden Kunst hier gewiß ganz beiseite trete.

Indessen, wie es sey, so bleibt Timanthes Gemälde, selbst bis auf den schreienden Ajax desselben,[1] für Lessing, und selbst der rasende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Hercules, der seufzende Laokoon — und immer zehn Beispiele gegen ein gegenseitiges bestätigen seinen Satz: „wie sehr die griechischen Künstler das Häßliche vermieden, und wie sorgfältig, auch in den schwersten Fällen, Schönheit gesucht." Sollte man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunst auch über die Gränzen des Schönen, das Wesen derselben haben ändern, und ihr ein neues Obergesetz: „Wahrheit und Ausdruck," geben wollen?[2] oder sollte diese Uebertragung über die Gränzen des Schönen nicht auch zu unserer Zeit bloß „Eigenschaft des Geschmacks in der und jener Schule" und also eine Kako-

[1] Lessing kann dem Valerius immer glauben, denn auf den schreienden Ajax fällt in dem Gemälde nicht das Hauptaugenmerk, und also auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve seines Satzes, der das Ganze der Composition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

[2] Laokoon S. 10. 23.

zelie seyn, an der es den Griechen bei ihrem Pauson und Pyreicus auch nicht fehlte? Die Frage wird sich im folgenden mehr ergeben. „Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter (und also auch die Kunst zweier Zeiten) mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.“[1] Und wer hat hier in einer freiern Luft geathmet?

7.

„Ein äußerlicher Zwang war bei dem alten Künstler öfters die Religion.“ Bacchus mit Hörnern ist Lessingen[2] hier das erste Beispiel, das ihn auch scheint auf diese so wahre Ausnahme gebracht zu haben. „Bacchus mit Hörnern! in der That,“ sagt Lessing, „sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte.“ Und sorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht seyn, seinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuschaffen als Lessing für seinen schönen Bacchus besorgt ist.

Er erklärt sie also zuerst für einen bloßen Stirnschmuck.[3] Und woher ein Stirnschmuck? Aus der Stelle des Dichters —

tibi cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:

„Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen,“ sagt Lessing, „und so waren die Hörner ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.“ Wie? folgt dieß letzte a l s o wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feierlichen Anrufung desselben? War Bacchus nicht ein Gott, der sich also auch, wie andere Götter, in mehr als einer Ge-

[1] S. 162.
[2] Laokoon S. 103.
[3] Laokoon S. 95.

stalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein schöner Jüngling, wie den Seeräubern Homers, erscheinen konnte? Und hatte Bacchus dieß nicht bloß mit andern Göttern gemein, sondern zu einem ihm eigenen Vorzuge, der Gott von tausend Gestalten (μυριόμορφος) zu seyn, und also auch die unzählig vielen Beinamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatisten, Nonnus u. a. geben? folgt's da wohl aus der Stelle Ovids, daß Bacchus — — dadurch δίμορφος, πολύμορφος, μυριόμορφος werden könne, wenn er — — seine Hörner ablege, wie ungefähr eine alte Jungfer ihre falschen Zähne und Brüste? armes Lob! — Einem frommen, christlichen Ehemann mögen seine Hörner einen bloßen Stirnschmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten; nicht dem mythologischen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus seyn die mit hervorsprießenden Hörnern dastehen, sondern lieber Faunen,[1] denn „in der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilt.“ Mit solchen geziemenden Schlüssen! als wenn Bacchus nicht oft genug diesen und noch ungeziemendere Namen bekäme, als wenn er nicht oft genug κεραὸς, δίκερως, χρυσόκερως, ταύρωπος, ταυρομέτωπος, ταυρόκερως, κερασφόρος, gehörnt, zweigehörnt, goldgehörnt, stiergehörnt hieße! Kurz, die Hörner waren in gewissen Deutungen ihm wesentlich, und gehörten mit zu seiner heiligen Allegorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menschlichen Gestalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen[2] seinen Tempeln nicht anders als gehörnt erschienen, ist wieder auf der andern Seite zu weit, und

[1] Laokoon S. 104.
[2] Laokoon S. 103.

hat für Lessing keinen Vortheil, als nachher [1] seine Errathungskunst zu üben, wo denn alle diese gehörnten Statuen Bacchus geblieben seyn mögen, da wir jetzt keine haben. Mir dünkt's genug daß der bei den Dichtern vielgestaltige Bacchus auch bei den Künstlern, auch in seinen Tempeln „in mancherlei Gestalt“ gewesen sey; daß, nach der ältern allegorisirenden Mythologie, dem Bacchus die Hörner sehr bedeutend und also auch für den Werkmeister, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus seyn müssen; daß in den bessern Zeiten, da die Griechen selbst vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die ganz schönen Statuen des Bacchus, insonderheit in feinen Kunstwerken, die besten geworden; und so zerstieben alle Widersprüche von selbst.

Ueberhaupt sollte das mehr auf Kunst und Dichtkunst angewandt werden, was die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Religion auf beide gewirket. In den ältesten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten Begriffe galten, waren freilich die Vorstellungen der Götter oft unwürdig, und Jupiter selbst schämte sich nicht, mit beiderlei Geschlecht, mit einem Beile, und in Gestalt eines Mistkäfers zu erscheinen. Bald aber entwölkte sich dieß allegorische Gehirn der Aegypter und Asiaten in der freien griechischen Luft; die unnützen Geheimnisse und Deutungen in Mythologie, Philosophie, Poesie und Kunst wurden unter den Griechen aus ihren verschlossenen Kammern auf offenen Markt getragen, und Schönheit fing an das Hauptgesetz der Poesie und Kunst, nur bei jeder auf eigene Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmlischen Genius, ward der Vater schöner Dichter und schöner Künstler; und glücklich ist das Land, dem in der sinnlichen Poesie und der noch sinnlichern Kunst der Geist seiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrsamkeit und Cultur so wenig Zwang auflegt als Griechenland in seinen schönsten Zeiten. Ich wundere mich daß Winckel-

[1] Laokoon S. 104.

mann in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeigt hat; es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: „wie die Griechen so manche fremde drückende Ideen in die ihnen eigene schöne Natur verwandelt haben!"

Von hier aus ginge der sicherste Weg, um zwischen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit der Kunst und Poesie unbeschädigt durchzukommen; ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterschied der dichtenden und bildenden Kunst tauchen müssen — also zurück zu unsern Prolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist, freilich, so muß Laokoon nicht schreien, sondern lieber nur beklemmt seufzen; denn wenn schon Sophokles zu seinem theatralischen Auftritt einen brüllenden Philoktet eben so ungereimt fand als Lessing den stoischen Philoktet findet, wie viel mehr der Künstler, bei welchem ein Seufzer und ein Schrei des offenen Mundes ewig dauert.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermuthungen ausmachen zu wollen wer den andern nachgeahmet, ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler? führe ich nur eins an, was Lessing in dem Augenblicke [1] nicht beigefallen, daß es außer Pisander, [2] der nur als eine Quelle Virgils im Unbestimmten angegeben wird, Griechen gegeben, aus welchen Virgil den nähern Gegenstand, die Geschichte Laokoons selbst, geschöpft haben könne. Daß unter Sophokles verlorenen Stücken auch ein Laokoon sey, hat Lessing selbst angeführt, [3] und Servius meinet daß Virgil die Geschichte Laokoons aus dem Griechischen des Euphorion ge-

[1] Laokoon S. 50—67.
[2] S. 51.
[3] S. 8.

schöpfet — Vermuthungen, die wenigstens weiter bringen können als der leere Name eines Pisanders, oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente von Lessing [1] auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden; denn was geht seine ganze Giganten-Erzählung unsern Virgil oder Laokoon an?

Quintus Calaber ist ein später Schriftsteller, ein übertreibender Dichter, ein seynwollendes Original — mehr Umstände braucht es nicht ihm bei dieser Sache den Zutritt eines Zeugen streitig zu machen. Er dichtet bei seinem Laokoon so weit in die Welt hinein, daß die dichterische Fabel kaum mehr Fabel bleibt; sie wird ein abenteuerliches Riesenmärchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die List der Minerva fallen soll, was braucht's die ganze Macht Jupiters, Neptunus und Pluto's? Warum müssen seine unschuldigen Augen verblinden? warum muß er rasen? Etwa um noch blind und verstockt fortzufahren in seinem Rathe, und also als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erscheinen? — Etwa weiter durch diesen verstockten Rath noch erst die neue Verbrecherstrafe der Drachen zu verdienen? — Was braucht's den gutgesinnten Patrioten erst in einen Himmelsstürmer, in einen tollen Verbrecher umzuschaffen, und nachher gar — Unschuldige für ihn leiden zu lassen? Dem Laokoon selbst geschieht nichts von den Drachen, seine armen unschuldigen Kinder werden ergriffen nnd zerfleischt — abenteuerliche, abscheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zusammenordnung und dichtenden Verstand!

Ich bleibe also bei Virgil und dem Künstler. Virgil mag aus Pisander, aus Euphorion, und woher es sey, geschöpft haben, so schöpfte er als Dichter, als epischer Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete also auch diese Erzählung in ein episches Gewand; er goß sie in eine Art von neuhomerischer Form, und in solcher Gestalt

[1] S. 52.

tritt sie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftsteller,[1] der sich die Mühe gegeben Virgil mit den Griechen zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber daß ihm in seiner Vergleichung bloß Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen sind. Die Manier seiner Poesie aus Homer und andern Griechen zu erklären, ist ihm nicht eingefallen, sonst müßte sich auch in dieser Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermuthung, welche Stelle Homers Virgil nachgeahmt, etwas zu unsern Zwecke thun.

Aeneas mitten im Erzählen,[2] kommt auf die Geschichte Laokoons, und siehe! —

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon. — —

Wem fällt nun nicht gleich bei Eröffnung dieser Schlangenscene der Homerische Nestor[3] ein, der auch eine solche Schlangenscene mit einem ähnlichen ἔνϑ᾽ ἐφάνη μέγα σῆμα eröffnet? Der Vorfall bei beiden ist verschieden; die Manier der Erzählung ist völlig dieselbe. Bei Homer erzählt der gesprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unsterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume sich ein großes Wunderzeichen sehen lassen: ein rothgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter selbst gesandt, schoß unter dem Fuße des Altars plötzlich hervor, schlang sich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut, die zarte Brut eines Sperlings, auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern versteckt, nistete — acht an der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die

[1] Virgilius collatione scriptor. graecor. illustratus opera et industria Fulvii Ursini. Antverp. 1567.

[2] Virg. Aeneid. lib. II. 199.

[3] Homer. Iliad. B. 305—326.

winselnden Kleinen; die Mutter aber — zwar flatterte sie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch sie ward am Flügel von ihm umschlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geschrei erwürgt u. s. w. — Mich dünkt, Virgil habe in der epischen Einkleidung des Laokoon Homer in Gedanken gehabt; nur daß er das Epische so verstärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemaltes Bild ward — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünschte.

In Homer sind alle Griechen schon in Erwartung; rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unsterblichen beschäftigt, und also in der Fassung auf ein himmlisches Zeichen zu merken, sobald es erschiene. Bei Virgil ist alles unstät, zerstreut, auf den griechischen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erscheinen, und was für ein Geräusch, was für ein Plätschern im Meer müssen sie machen, ehe sie bemerkt werden! Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meeres herab; in ungeheure Ringe geschlungen (mich schaudert es zu sagen), liegen sie auf der See und streben gemeinschaftlich ans Ufer. Mitten aus den Fluthen hebt sich ihre Brust empor; über die Wasser ragen ihre blutrothen Kämme; ihr übriger Körper ist mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt seinen unermeßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entsteht ein Geräusch bei schäumender See, und schon sind sie am Ufer, ihre Augen funkeln, ihre Zungen züngeln, zischen — welch entsetzlich lange Vorbereitung, so episch, so malerisch, daß — ich weiß nicht, wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemäldes, den Homer mit einem Worte vollendete! Und wie ist die ganze Schilderung mit solchen ausgemalten Nebenzügen überladen — beinahe ein untrügliches Wahrzeichen daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer seiner Phantasie geschrieben. Wäre dieß, wie würde er sich so lange bei ihrem Heran-

plätschern, und noch länger bei ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Diese sind ihm das Hauptaugenmerk; sie kommen ihm immer von neuem ins Gesicht, und er schaudert nie mehr als wenn er an diese unermeßlichen Windungen und Umschlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmt haben; entweder nun einem Kunstwerke, oder, welches mich wahrscheinlicher dünkt, dem Gemälde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verrathen, wenn er mit gar zu künstlicher Hand pinselt, und Nebendinge am sorgfältigsten vollendet. Eben daher wage ich's zu sagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet als die Seele. Mit allem Vorplätschern der Schlangen thut sie nichts als uns zerstreuen und betäuben; mit allen Windungen derselben um Laokoon, die hier so genau angezeigt werden, wird unser Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt; wir vergessen auf sein Gesicht zu merken, und auf die Seele die in demselben spreche; endlich zeiget sich dieselbe — aber durch ein wüstes Geschrei, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit — —

freilich, „ein erhabener Zug für das Gehör," wie ich Lessingen gern zugebe;[1] aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat sich so sehr in die Windungen seiner Schlangen verschlungen, daß er eins, und zum Unglücke das Hauptstück vergißt: Laokoon selbst, und seine Angst und den Zustand seiner Seele; Züge, die Homer sogar bei seiner jungen Sperlingsbrut, und bei ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns also ein Bild nicht fürs Auge, und noch minder bloß „erhabene Züge fürs Gehör," sondern ein Bild in die Seele malet. Ich weiß nicht wie Lessing sich im Lobe Virgils so lange[2] bei den Nebenzügen, Windungen der Schlangen u. s. w. aufhält, die bei dem Maler und Bildhauer gewiß, aber nicht bei dem Dichter,

[1] Laokoon S. 30.
[2] S. 59—66.

weites Lob verdienen. Ja, wenn Virgil zum Vorbilde eines Künstlers gearbeitet hätte! Ist das aber nicht wider den Zweck des ganzen Lessing'schen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachsehend ist, wird er gegen Petron zu strenge,[1] da sich doch die meisten dieser Vorwürfe sicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und gestehe gern zu daß aus seiner Beschreibung Laokoons kein Funke poetisches Genie hervorblitze; muß aber darum das Gemälde das er beschreiben will, muß die ganze Galerie von Gemälden zu Neapel nur in seiner Einbildungskraft existirt haben? Warum das? Etwa weil ein Romanschreiber kein Historicus seyn darf? Seyn darf! freilich nicht; aber auch nicht, daß er's nicht seyn müßte; nicht seyn könnte? zumal die schlechten Romanschreiber. Sie ersetzen uns das durch eingeschaltete Geschichte was ihre Phantasie brüchig läßt; sie liefern uns halbhistorische Romane, oder romanhafte Halbgeschichte; der Abt Terrasson, mit dem Diodor von Sicilien bei Hand, seinen Sethos, und andere einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geschichte. Sollte sich nun Petron nicht auch zu dieser Classe bekennen? Sehr wahrscheinlich; und eben von dieser Vermischung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geschichte und Phantasie rührt auch die große Verschiedenheit des Urtheils, welches die Kunstrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft ist spielend, trocken, gezwungen; und die Kinder die sie hervorbringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber sein Urtheil, die oft eingeschalteten historischen Züge über den verderbten Zeitgeschmack sind fein, sind lobwürdig. Mir wird's also sehr glaublich daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter seyn wollte, seine Beschreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes, wohl habe aufstutzen wollen; daß das Gemälde von Laokoon wohl irgendwo anders als

[1] S. 54. 55.

in der Phantasie Petrons existirt habe. Und wenn es existirt hätte? — Nun! so treffen auch Lessings kritische Streiche auf Petron dießmal einen Unrechten, und sein Arkanum, den Styl eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm dießmal unzuverlässig werden. Hat Petron ein Gemälde geschildert, was eher als daß sein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er diese Nebenideen auch übertreiben konnte? Ist's daß er im Bilde das Geräusch der Schlangen gleichsam zu hören glaubte, ist's daß er ein Gemälde der Kinder Laokoons, sich zu Tode ängstigend, antraf, so waren ihm, dem Versificator einer malerischen Schilderung, dem Nachahmer des Gemäldes, diese Figuren Augenmerk genug um mit dem Pinsel zu wetteifern, um diese Nebenideen der Phantasie, aber Hauptideen des Auges im Gemälde, bestmöglichst zu verschönern. Die Größe der Schlangen wiederum, in deren Schilderung sich Virgil verliebt hat, war nicht sein Hauptaugenmerk; denn sie konnte es nicht im Gemälde seyn, wo man die Größe aus dem Geräusche in den Wellen gleichsam nur schließen mußte. Die ganze Schilderung Petrons ist eine Zusammenhäufung sichtbarer Ideen; warum also nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes? und alsdann nicht so sicher ein Beispiel und eine Probe von der schülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unsicherer eine erste Probe, die auf alle gälte. So sklavisch sie ist, so bleibt doch gegen sie ein Quintus Calaber noch nicht eben der bessere[1] Dichter und Kenner der Natur; und so unendlich sie hinter Virgil zurückbleibt, so ist doch auch dieser in seiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er ist Nachahmer Homers, und zeigt dieß in den so weit verstärkten und verschönerten Nebenzügen, daß das Ganze verschwindet.

Was würde hieraus folgen? Dieß, daß wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer seine Geschichte, er habe sie aus Pisander, Euphorion, Sophokles geschöpft, nach seiner Art ver-

[1] Laokoon S. 57.

ändert habe, und daß also der Künstler neben ihm aus eben dieser Quelle habe schöpfen, und doch in der Vorstellung von ihm abgehen können, wenn er auch bloß dem griechischen Buchstaben gefolget wäre.

Gesetzt also, er hätte den verlorenen Laokoon des Sophokles vor sich gehabt, welche Idee hätte ihm die Sophokleische Muse geben müssen? Sophokles, ein so weiser Dichter des Theaters, der zuerst auf demselben gleichsam Sittlichkeit und Anstand festsetzte, der hierin vielleicht einzig und allein das rechte Maß traf; Sophokles, der bei seinem Philoktet die Leiden des Körpers so sehr in Leiden der Seele zu verwandeln wußte — wie wird er seinen Laokoon geschildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geschreies? Ein vortreffliches Mittel das Trommelfell des Ohres, aber nicht unser Herz zu rühren. Gewiß wird er bessere Wege an unser Herz gesucht, und also auch Laokoons Schmerzen und Geschrei mit der Wage des richterischen Genie's zugewogen haben, mit der er sie dem Philoktet zuwiegt. Nun lasset einen weisen griechischen Künstler von einem weisen griechischen Dichter diesen Gegenstand geborgt, lasset ihn die Manier des theatralischen Gemäldes genutzt, und vom Sophokles den leidenden Laokoon so gelernt haben als Timanthes vom Euripides die weise Verhüllung Agamemnons lernte; so dünkt mich, ich sehe die Wage des Ausdrucks eben auf dem Punkte auf dem sie bei dem Laokoon des Künstlers schwebet. Das Maß des Seufzers ist ihm zugewogen. „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt — dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte, und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht, es ist vielmehr ein ängstliches und be-

klemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können." Ich kenne nichts würdigers als diese Worte, und der römische Dichter, der Nachahmer Homers, kommt also gar nicht ins Spiel.

Ich sehe daß ich bisher bloß in kritischen Materien aufgeräumt habe, welche Lessing seinem Laokoon zum Grunde legen wollen, füglich aber auch, dem Hauptinhalte seines Buchs unbeschadet, hätte auslassen können. Es ist Zeit meine Leser, aus dem kritischen Schutte hinweg, zu diesem Hauptinhalte selbst näher hinanzuführen.

9.

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht Lessing [1] in dem Augenblicke zu erhaschen, in den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar genug gewählet werden; und sey dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen die über die Gränzen der Künste nachdachten, aber der Gebrauch den Lessing macht gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick, so wähle sie nicht das Höchste in einem Affect, sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres; sie drücke auch nichts transitorisches aus, denn dieß Transitorische wird durch sie verewigt.

Nichts hingegen nöthige den Dichter sein Gemälde in einen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führe sie durch alle mög-

[1] Laokoon S. 24.

lichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Lessing macht aber dieß angegebene Kennzeichen praktisch.

Nichts übergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes;[1] aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysisch, sinnlich wollen wir reden; und im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unserer Augen, gibt es da nicht unablässige, dauernde Gegenstände genug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es gibt solche; und dieß sind gewissermaßen alle Körper, und zwar sofern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch seyn mögen, so schnell auch jeder Augenblick ihres Seyns sie ändere, so geht er doch nicht *unsern Augen* vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern: er schildere Körper, er ahme nach die *bleibende* Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich todte Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdann, dieß bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsatze der Kunst auch — *ihr bester Ausdruck* genommen würde? Denke man sich einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen man wolle: er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakte-

[1] Laokoon S. 25.

risiret, um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen Natur, und um so mehr „erhält er durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck schwächt und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande Ekel oder Grauen verursacht." Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug, so muß sie doch endlich einmal an eine Gränze stoßen, und unwillig wieder zurückkommen, ja, je schneller sie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick sey, um so eher kommt sie zum Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie sagen kann, wenn ich ihn zum dritten-, viertenmal noch lachend sehe: du bist ein Geck! so gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh sagen können: nun so gehe doch fort, was stehest du? — Und so viel Ursache ich habe einen schreienden, einen unablässig schreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden, so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüssig zu werden, weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet, und sich noch nicht gesetzet hat; endlich auch eine Rose von Huisum, daß sie noch blühet, noch nicht verweset ist; endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers; Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers; jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den alles eingeschlossen werden soll, so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatz alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf.

Nichts ist gefährlicher als eine Delicatesse unseres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen; sie gibt alsdann zu einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Lessing wollte den höchsten Grad des Affects von der Bildung einer Bildsäule ausschließen. Gut! Er gab aber davon die

Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch[1] wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz: die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt; und dieß verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst todt und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte; sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Ursache einer so grausamen kritischen Arznei? Weil eine transitorische Erscheinung, sie möge angenehm oder schrecklich seyn, durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen bekomme, daß mit jeder wiederholten Erblickung[2] — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wiederholte Erblickung! wer wird auf diese rechnen? Wer wird sich in seiner Jugend ein Vergnügen versagen, weil es endlich mit jedem wiederholten Genusse schwächer werden müßte? wer mit sich selbst hadern, mit seiner Empfindung zanken, statt sich ungestört dem angenehmen Jetzt zu überlassen, ohne an die Zukunft zu denken? ohne aus dieser sich selbst Schatten hervorzurufen die die Freuden von uns scheuchen? Alle sinnlichen Freuden sind bloß für den ersten Anblick, und für ihn allein sind auch die Erscheinungen der schönen Kunst. „La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen lassen, lacht nur die ersten Male, da du ihn siehest; du betrachtest ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen.“ Es kann seyn! aber wenn dieser lachende Demokrit auch nur für den ersten Anblick gebildet seyn wollte? Wie nun? war bei diesem ersten Anblicke schon sein Lachen nicht anders als verächtlich und widerlich; ward sogleich dadurch der Philosoph ein respectiver Geck, und seine Demokritmiene ein Grinsen, so ist's freilich schlimm für ihn und den

[1] Laokoon S. 25.

[2] S. 25.

Künstler. Das Lachen hätte unterbleiben sollen; aber — nicht seiner permanenten Dauer, sondern seines verächtlichen widerlichen Anblickes willen. War dieß aber nicht; dünkt dir nur nach öfterm Besuche der lachende Philosoph ein Geck, delicater Freund! so bilde dir ein, du habest ihn noch nicht gesehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht seinen ersten Anblick, und noch weniger forme ein Gesetz daß künftig kein Philosoph lachend gemalt werden solle, weil das Lachen transitorisch sey. Jeder Zustand in der Welt ist so mehr oder minder transitorisch. Sulzer[1] hat sich mit gesenktem Haupte, mit einem vom Finger unterstützten Kinne, und mit tiefer philosophischer Miene stechen lassen. Nach Lessings Grundsatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philosoph, wirst du bald deine Aesthetik ausgedacht haben? stirbt dir nicht dein gesenkter Kopf und dein erhabener Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirst du seufzen? So oft ich dich sehe, ist dir noch die Brust beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein transitorischer Augenblick, ein Seufzer, ist bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die schreitende Diana, der den Atlas tragende Hercules, und jede Figur in der mindesten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zustande des Körpers ist alsdann widernatürlich verlängert; denn keine derselben dauert ja ewig. So wird, wenn die vorstehende Meinung Grundsatz würde, das Wesen der Kunst zerstört.

Es kann also auch nicht als Ursache gelten, warum die Kunst keine Höhe des Affects ausdrücken müßte; es ist nicht Delicatesse, sondern Ekel des Geschmacks.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Eintheilung Aristoteles gefallen lassen, ein Werk und keine Energie, es ist in allen seinen Theilen auf einmal da; sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im

[1] Sammlung vermischter Schr. Th. 5.

Coëxistiren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten, aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht, so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig; es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet; der erste Anblick sey permanent, erschöpfend, ewig, und bloß die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unserer Sinne und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nöthig, darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und wenn mir etwas nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, so liegt es nicht an der Kunst, sondern an dem Ueberdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit genug zu haben, daß der höchste Affect dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge, folglich in der Kunst wenigstens als Hauptanblick zu vermeiden sey. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet, so muß dieser Eine Anblick auch so viel schönes für das Auge und so viel fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks; denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

„Wie kommt's," fragt ein Philosoph des Schönen, [1] „daß es nur in der Malerei und Bildhauerkunst eine Idealschönheit, ein **aliquid immensum infinitumque** gibt, das sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen, und in der Dichtkunst nicht?" Ich glaube nicht das er sich diese Frage von Seiten der Kunst durch die Bemerkung aufgelöset, „daß in den schönen Künsten das Idealschöne am schwersten zu erreichen sey," denn die Frage bleibt dieselbe: „warum muß denn ein so schweres Ziel erreichet seyn?" Aus keiner Ursache, glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert die Einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind; die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maß der vorübergehenden Zeit verliere. Die schönen Künste und Wissenschaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechselung der Augenblicke wirken, die Energie zum Wesen haben, müssen keinen einzelnen Augenblick ein Höchstes liefern, nie auch unsere Seele in dieß augenblickliche Höchste verschlingen wollen; denn sonst wird eben die Annehmlichkeit gestört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechselung dieser Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur also als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieser Augenblicke, Zustände und Handlungen eine Insel, ein abgetrenntes Höchstes, so geht das Wesen der energischen Kunst verloren. Ist aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunst nicht so, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, so ist ihr Wesen auch nicht erreicht. Bei Körpern ist dieser einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und sofern die Seele durch den Körper wirken soll, ist's die hohe griechische Ruhe. Diese ist zwischen der todten Unthätigkeit, und zwischen der aufgebrachten

[1] Litt. B. Th. 4. S. 285.

übertriebenen Wirkung mitten inne; die Einbildungskraft kann auf beide Seiten weiter hinschweben, und hat also in diesem Anblicke der Seele die längste Unterhaltung. Todte Unthätigkeit schneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur ist todt, wer will sie erwecken? Das Uebertriebene im Ausdrucke kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantasie; denn wer kann sich über das Höchste noch etwas höheres gedenken? Aber die Ruhe des griechischen Ausdrucks wieget unsere Seele nach beiden Seiten hin; und in ihrem Anblicke stellen wir uns zugleich das stille Meer vor, aus dem sich diese sanfte Welle der Bewegung und Leidenschaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle sich mehr hübe? wie wenn aus diesem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenschaft würde? Wie würden sich alsdann die Fluthen thürmen, und der Ausdruck aufschwellen! — Welch weites Feld der Gedanken liegt also in dem Anblicke der sanften Ruhe des griechischen Ausdrucks!

Ich glaube von zweien Problemen den Grund in dem Wesen der Kunst gefunden zu haben. Warum ist bei der bildenden Kunst das höchste Gesetz Schönheit? Weil sie neben einander wirket, ihre Wirkung also in Einen Augenbick einschließet, und ihr Werk für einen ewigen Anblick erschaffet. Dieser einzige Anblick liefere also das Höchste, was ewig festhält in seinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit ist indessen noch nicht befriedigend; durch unser Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgestellte Schönheit blicke also auch eine Seele durch. In welchem Zustande diese? Ohne Zweifel in dem der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längste Anschauen verschaffen kann. Und welches ist der? Kein Zustand der faulen Ruhe, der gibt mir nichts zu denken; kein Uebertriebenes im Ausdrucke, dieß schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel; sondern die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe, die uns zu beiden Seiten hinschauen läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf diese Art generalisiren sich die Begriffe des Unterschiedes von selbst, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poesie, sondern von Künsten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine unterbrochene Energie wirken. Was von der Poesie gilt, wird, in diesem Betrachte, auch von Musik und Tanz gelten; denn auch diese wirken nicht für Einen Anblick, sondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunst macht; sie haben also durchaus andere Gesetze. Es heißt also auch nicht den römischen Dichter Laokoons erklärt, wenn ich anführe, [1] daß sein **clamores horrendos ad sidera tollit** kein schiefes schreiendes Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise; denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder war dieser Zug seines Gemäldes ewiger Anblick, im malerischen Verstande. Aber wie? wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemälde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreie liegt; bleibt alsdann nicht auch im Gemälde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den Virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andere Art hat er bei seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Aeußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte. Nicht genug, daß **clamores horrendos ad sidera tollit** ein erhabener Zug für das Gehör sey (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe); es muß auch dem Dichter daran gelegen seyn ihn zum Hauptzug Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dieß nicht, so hat der Dichter, wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt. —

[1] Laokoon S. 30.

Es ist nicht mein Zweck dieß bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winckelmann gerechtfertigt, der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: „der Laokoon des Künstlers schreiet nicht wie der Laokoon des Virgils.“ Ich habe die Ursache die Lessing gibt vom Unterschiede beider Künste geprüft, und auf das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem sich die bildende und keine andere Kunst zeige. Ich wollte daß Lessing in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte; denn alle seine Theilunterschiede, die er angibt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

10.

Wie kann der Dichter dem Künstler, und der Künstler dem Dichter nachahmen? Ich glaube daß der Unterschied den Lessing bei den Gattungen ihrer Nachahmung macht, [1] schon in unserer Sprache liege, und also auch in der Auseinandersetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen, heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachahmen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.

Um in diesen Unterschied einzudringen, sucht Lessing [2] einen Gegner auf mit dem er streite, und dieß ist Spence. Spence war freilich ein rathender Kopf voll Allusionen und Aehnlichkeiten; ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm genug Anspielung und Nachahmung zu finden, und ich gestehe gern daß sich sein Werk selten über ein Verzeichniß von Parallelstellen der Dichter (zwar leider nur der römischen Dichter), und der Künstler (und doch meistens griechischer Künstler) erhebe. Indessen spielt ihm Lessing einen bösen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, welche alten Schriftstellen aus der Vergleichung mit

[1] Laokoon S. 78. 79.

[2] Laokoon S. 80.

Kunstwerken zuwüchsen, und in seinen Noten diese nützlichen Erläuterungen fast sämmtlich widerlegt. Sind also nützliche Erläuterungen bei Spence von dieser Art, oder sind dieß gar die einzigen, so danke ich für Spence.

Ich weiß aber nicht ob Lessing in allem was er gegen diese Erläuterungen sagt, so ungetheilt Recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

und Addison glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht besser als durch Werke erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter schwebet, und über ihr also gleichsam hanget. Noch bin ich für die Addisonische und Spencische Erläuterung nicht eingenommen; was hat aber Lessing dagegen?[1] daß es ein Hysteron proteron von Juvenal seyn würde, von der Wölfin und den jungen Knaben zu reden, und dann erst von dem Abenteuer dem sie ihr Daseyn zu danken haben. „Bei einem Dichter, bei einem satirischen Dichter zumal, wie viel hat da wohl ein Hysteron proteron auf sich?" Doch so mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, sondern unsere ihm angepaßte Erklärung retten. Erst zeige man mir, wo das Hysteron proteron stecke! „In den ersten rauhen Zeiten der Republik verbrach der Soldat die kostbarsten Becher, die Meisterstücke griechischer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus, einen hangenden Mars auf seinen Helm zu setzen." Dieß ist Juvenals Gedanke, und wo das Hysteron proteron in ihm? Der römische Soldat ist ein sammelnder Name, ein nomen collectivum; und sein Helm steht für alle römischen Helme; auf einen konnte dieß, auf einen das gesetzt werden; und so gut die Wölfin, und die beiden Kleinen am Felsen, als der hangende Mars, wäre an sich ein Emblem des römischen

[1] S. 83.

Ursprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus solchem Ursprunge entstandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein paar Beispiele angeführt, die aus einer Geschichte hergenommen, zu dem Emblem einer Sache neben einander stehen, ja aber unter sich kein Ganzes ausmachen sollen. Wie so aber zu dem Emblem einer Sache? „Man sage," fragt Lessing [1] „ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen?" Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferstunde allein, sondern das Bild des göttlichen Ursprunges der Römer, des Ursprunges auf welchen der Soldat stolz war als ein Römer. Es war nicht die Ueberraschung der Rhea, sondern die Stunde die dem Stifter Roms das Leben gab; also so unpassend nicht auf dem Helm eines Römers, der seinen Mars auch in dieser pendenten Stellung nicht verabscheute, und auch in ihr so ungern nicht sein Abkömmling seyn mochte, den sie eben zum Römer machte. — —

Ich habe gesagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten seyn können; warum aber müßte es ein Hysteron proteron seyn, wenn sie auch neben einander auf Einem Helme gewesen wären? nur in verschiedene Gruppen getheilt, wovon der Dichter ein Paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römischen Ursprungs darauf Raum gefunden, so schnitze sie der Künstler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber schwebt auch Mars, fährt Lessing fort, [2] wirklich? und es ist viel, wie weit sein grübelndes Zweifeln geht. „Mag auch Spence recht gesehen, recht haben stechen lassen, und — — die Münze auch gehabt haben?" Es ist hart, muß ich Lessingen nachsagen, es ist hart, in einer solchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit

[1] Laokoon S. 83.

[2] Laokoon S. 54.

eines Mannes in Zweifel zu ziehen; zumal es mehr bekannte Münzen von dieser Art gibt.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung. [1] „Ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, ist eine Ungereimtheit, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet." Nun! so weit hätte man es doch nicht führen dürfen! Mars, in dem gegenwärtigen Falle, ist ja nichts minder als ein schwebender Körper, ein ohne scheinbare Ursache schwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo ist dieß alles unser Mars? Es ist ein sich herabsenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde sucht, oder mit Shakespears schönem Ausdrucke vom Mercur, der mit seinem Fuße den Hügel küsset. Auf einem Kunstwerke von so wenigem Umfange denkt ja niemand, daß dieser herabschwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er sich durch die Luft gestürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen; wie es also sey, daß er noch so glücklich herabkomme — hieran denkt niemand, denn er sieht Mars nur sofern als er die Erde betritt. Es ist das Niedersenken, wie von einem sanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu seyn, oder sich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müssen; die sanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künstler sie ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinsatz ist also hier kaum an seiner Stelle, und in der Weite, die ihm Lessing gibt, leidet er Einschränkung. Es muß ein Körper sehr augenscheinlich nicht schweben, sondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen, wenn sein Anblick die Wahrscheinlichkeit der Augen beleidigen soll; und wie selten ist dieß

[1] Laokoon S. 85.

auf einer Münze, auf einem geschnittenen Steine, und auch wohl noch selten in Gemälden, und der Wahrscheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrsätze der Bewegung abgeholfen. Was sollen doch, wenn man so genau rechnen wollte, die kleinen Flügelchen an den Füßen Mercurs, bei dem gewaltigen Schwunge, in welchem er sich z. E. in einem Farnesischen Gemälde von Caracci zeigt, machen sie denn den Abschwung wahrscheinlicher als ein Mars der auf die Erde hinschwebet? Was sollen alsdann die Homerischen Götterpferde, die zwischen der Erde und dem sternbesäeten Himmel mit einem Sprunge so viel beschreiten, als der Hirt absieht, der vom Gipfel des höchsten Gebirges in den schwarzen Ocean ausschauet? Was sollen diese, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht gibt, wenn man nach der Mechanik bestimmen wollte? Nun aber lasset Apollo, Diana, Luna, Juno, Minerva, und wer von den Himmlischen mehr Gesellschaft machen wolle, in ihrem Luftwagen sich fortschwingen; zeiget sie uns der Künstler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Absenken, so vergessen wir gern das Ungeheure der Luft, die wir überdem hier nicht in ihrem Umfange sehen können. Wir brauchen kein Leitband, das die sich absenkende Figur an ein Gestirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kaklogallier, welches bei Swifts Reise in den Mond auf der ersten Wolke übernachtete. — —

Noch minder thut mir die verbesserte Lesart Lessings zu dieser Stelle Genüge: — — sie ist gesuchter und metaphysischer [1] als alle vorigen Lesarten; und kurz! sollte in Spence nicht mehr Vorrath zu Erläuterung der Alten seyn, insonderheit wenn ein besserer Kopf die Spencischen Compilationen von Parallelstellen nutzte? Aber entfernt bleibe ihm die Grille daß die Dichter bei jeder kleinen Aehnlichkeit ein Kunstwerk copirt haben müssen. Lessing widerlegt sie in

[1] Laokoon S. 87.

einigen Beispielen,[1] und bei manchen hätte auch aus dem innern Baue der dichterischen Schilderungen erwiesen werden können daß sie aus der Phantasie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künstlers geflossen, weil sie sich sonst dem Dichter anders hätten vorstellen müssen.

11.

Es können kritische Betrachtungen nicht leicht nutzbarer seyn als wenn Lessing gegen Spence über den Unterschied disputirt,[2] in welchem dem Künstler und Dichter Götter, geistige und moralische Wesen, erscheinen; hiegegen wird in und außerhalb der Mauern von Troja, ich meine in Poesie und bildender Kunst, gesündigt.

Götter und geistige Wesen. „Dem Künstler sind sie nichts als personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen; dem Dichter sind sie handelnde Wesen."[3] Ich weiß nicht ob dieser Unterschied so fest, und beiden Künsten so wesentlich wäre, als er hier angegeben wird, und mich dünkt daß ein: Ich weiß nicht von dieser Art, das nichts geringeres als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften betrifft, wohl eine kleine Aufmerksamkeit verdiene.

Also sind die Götter und geistigen Wesen dem Künstler nichts als personificirte Abstracta? Freilich so lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmlischen Wesens seyn soll, so sind die dasselbe charakterisirenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete diese Figur, z. E. bei einem Gemälde, in Handlung, gesetzt die Handlung flösse auch nicht aus ihrem Charakter: so bald tritt die historische Mythologie in die Stelle der emblematischen; und die Gestalt ist nicht mehr durch das was sie ist, sondern was

[1] S. 90. 91.

[2] S. 113—118.

[3] Laokoon S. 99. 100.

sie thut, kenntlich. Lessing gibt dieß zu,[1] nur meint er, die Handlungen müssen nicht ihrem Charakter widersprechen, und aus dem Beispiele das er gibt, sehe ich daß er in Untersuchung dieses Widerspruches sehr fein ist. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen gibt, könne freilich gebildet werden, denn hier bliebe sie noch eine Göttin der Liebe; ihr könne noch alle Anmuth und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttin der Liebe zukomme; sie werde vielmehr als solche durch diese Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieses Unterschiedes nicht Lessings Meinung.

Götter und geistige Wesen sind dem Künstler freilich personificirte Abstracta und Charakterfiguren, solange er sie allein, bloß in einem ihnen gemäßen Anstande, oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll, aber alsdann sind sie es nur aus Noth, aus Muß, um kenntlich zu seyn. Venus, Juno, Minerva haben diese und keine andere Bildung der Schönheit, nicht als wenn diese immer ein innerer Charakterzug ihres abstracten Wesens wäre; genug daß sie ein von Dichtern einmal beliebtes und festgesetztes äußeres Kennzeichen dieser Gottheit ist. Ich verstehe mich nicht genug auf den abstracten Begriff der Liebe, daß ich wissen könnte ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da sey, weil sie nothwendig das Abstractum der Liebe charakterisire? ob z. E. das ὑγρὸν ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu diesem Begriffe so unentbehrlich sey, als auf der andern Seite die majestätische Brust der Juno, und die schlanke Taille der Diana, und die unschuldige Miene der Hebe, zu diesem Begriffe eben hinderlich seyn müßte. Ich habe nie die Mythologie als ein solch Register allgemeiner Begriffe studirt, und bin allemal in die Enge gerathen wenn ich gesehen wie andere sie am liebsten auf solche Art angesehen.

[1] S 100. 101.

So viel ist einmal gewiß daß Dichter, und keine andern, die Mythologie erfunden und bestimmt haben, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Galerie abstracter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischsten Gedichten Homers, wenn ich mir seine Götter, nach Damms Lehrart, nur als handelnde Abstracta betrachten wollte? Es sind himmlische Individuen, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind um diese und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttin der Liebe seyn; nicht aber alles was sie bei Homer thut, geschieht deßwegen um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentiren. Vulcan mag seyn was er will, wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht, ist er nichts als — ihr Mundschenke.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen „bei dem Dichter nicht bloß handelnde Wesen sind, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können, wie Lessing sagt,;"[1] sondern daß diese andern Eigenschaften und Affecten, kurz! eine gewisse eigene Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sey, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der individuelle oder historisch handelnde Theil vor dem charakteristisch handelnden das Uebergewicht behält, und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen, so sey die bildende Kunst, sofern sie mythologisch ist, bloß ihre Dienerin. Sie entlehnt

[1] Laokoon S. 99.

ihre Geschöpfe und Vorstellungen, sofern sie sie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fordert es das Mangelhafte, die Gränze, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr charakteristisch als individuell auszudrücken; denn sonst verirren sie sich in die Menge historischer Personen, und laufen Gefahr unkenntlich zu werden.

Sobald es aber dem Künstler die Gränzen seiner Kunst verstatten dem Dichter zu folgen, sogleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerks wird, dem Ursprunge mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Bloß um das Unkenntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die abstracte Idee ein; Noth und Dürftigkeit war sein Gesetz; ist aber dieß Gesetz — diese Furcht gehoben; kann er auf andere Art hoffen kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbeut das Wesen seiner Kunst diese andere Art der Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieselbe gar einen Zweck den er durch die abstracte Idee nicht erreichen konnte — so hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie ist eigentlich ein Land dichterischer Ideen, und auch wenn sie der Künstler bildet, wird er Dichter.

Und bei diesem ganzen Privilegium des Künstlers, worauf kommt sein unumschränkter Gebrauch an? Auf das Wort: Handlung. Kann der Künstler, z. E. der Maler, seinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Personen gruppiren, die gemeinschaftlich eine poetische oder historische Situation kenntlich und schön vorstellen können, o so vergesse er sicher die innere und äußere Charakteristik seiner Götter, die ihm sonst einzeln nothwendig waren. Immerhin lasse er auch seine Handlung dem abstracten Charakter sichtlich widersprechen; immerhin male er uns auch eine auf ihren Cupido zürnende

Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblick nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttin der Liebe, die Mutter des Cupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in malerische Handlung bringen, so rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „was schläfst du, Cytherea, auf purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückselige, zeuch Trauerkleider an. und schlage an deine Brust, und klage der ganzen Welt: er ist nicht mehr, der schöne Adonis!" Und immerhin wollen wir auch Adonis sehen wie ihn der Dichter sieht: „Er liegt, der schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge. Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte verletzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er; schwarzes Blut rinnt über den Leib, der blendender ist als Schnee. Das Licht seiner Augen verlischt; die Lippen erblassen: Adonis stirbt." Stirbt Adonis etwa als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? Trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deßwegen hier kenntlich werden weil sie das Abstractum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemäldes ist dichterisch, ist historisch; sind es auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal daß er sie dazu machen kann: wohl! so vergesse ich die abstracte Idee die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorstellen mußte. Cupido, der die Psyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diane, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personificirten Abstracta zu suchen, im Jupiter keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit; in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Cupido keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter, und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann.

Ich weiß nicht wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Lessing ihm alle historischen und dichterischen

Situationen untersagte, ihm nur zuließe in ihm personificirte Abstracta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstracte Idee des Charakters (ein Idol der neueren Mythologisten) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunst! du bist in der Mythologie eine Galerie einförmiger Ideen, abstracter Charakter!

„Wenn der Dichter Abstracta personificiret, so sind sie durch den Namen, und durch das was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat bei dem Künstler die Noth erfunden; wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichthum zu machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der Kunst auszustaffiren. Er lasse sein Wesen handeln, und bediene sich auch poetischer Attribute" — u. s. w. Wie gern, wie unermüdet hört man Lessingen sprechen, [1] wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dieß nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstcomposition gelten? Der Maler findet im Lande des Dichters personificirte Abstracte, die auch in seinem Gemälde durch das was er sie thun läßt genugsam charakterisiret sind. Dem Künstler Einer Figur fehlt dieß Mittel; er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder geben durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bei ihm die Noth. Wozu also den Künstler ohne Handlung die Noth trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel, auch das was seiner Kunst Bedürfniß ist, im andern Fall, nicht zu seinem Reichthume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individuen in

[1] Laokoon S. 115. 116.

Handlung erscheinen, nicht zu Puppen auszustaffiren, und am mindesten es gar zum Hauptsatze seiner Kunst zu machen: „mir sind die Personen der Mythologie nichts als personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung beibehalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen." Bei diesem Grundsatz, was wird aus der Kunst, wenn sie Compositionen liefern soll? Eine Maskerade symbolischer und allegorischer Puppen.

12.

Von Seiten der Dichtkunst kann es keine nöthigere Lehre geben als die:[1] der Dichter mache sich die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichthume; er staffire die Wesen seiner Einbildungskraft nicht malerisch aus, lasse sie handeln, und auch die Attribute womit er sie bezeichnet müssen handelnd, poetisch, nicht malerisch seyn. So dichten die alten Dichter: die neuern malen.

Unter den Römern in ihrer besten poetischen Zeit ist vor allen Horaz ein Liebhaber von moralischen Wesen, von personificirten Abstractis; diese Personendichtung ist mit ein Hauptstrich seines Genie's, und hat seine Oden sehr verschönert. Da eine solche moralische Person bei ihm gemeiniglich schnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt, so lieben wir den angenehmen Sylphen, die schöne Sylphide, die uns so gelegen vorüberrauschet. Wie süß ist sein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern:

— **Erycina ridens**
quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde sitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern; wenn der Tod mit seinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Paläste der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpocht u. s. w.

[1] Laokoon S. 116.

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an solchen Personen-Dichtungen die reichste ist, und wo die personificirten Abstracta den Auslegern manche saure Viertelstunde gemacht haben. Das Glück selbst, die Nothwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. s. w. sind als moralische Wesen in diese Ode zusammengruppirt, und das Ganze des Gesanges selbst ist einem personificirten Abstracto gewidmet. — Man erräth es daß ich von der Ode an das Glück[1] rede. Baxter sucht hier, wie gewöhnlich, in ihr seine lieben Dilogien,[2] und Geßner[3] geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er sie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt; doch wir wollen ohne die vorgefaßte Meinung lesen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück, als ein Abstractum, an, um, nach Geßners Meinung, einen locum darüber durchzuhandeln; sondern die Göttin des Glücks, und zwar zunächst die so zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt also gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg, und wird ein römisches, ein Familienstück der Stadt Anzo: ein Altarstück in dem Tempel dieser Stadtgöttin. Ein Einwohner von Anzo sollte aufleben, um uns diese Ode aus seiner Vaterstadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieser Ode andichten, weil wir die Göttin nicht kennen der die Ode, als ein Individualstück, gewidmet ist.

Welches sind nun die Attribute dieser Göttin? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!" So gesagt, wäre dieß Attribut freilich nichts als locus communis; allein wie es Horaz sagt, wird es römisch. Dieß Glück in Antium ist eine Römergöttin; sie beschäftigt sich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor

[1] Lib. I. Od. 36.
[2] Horat. ed. Baxt. p. 49.
[3] Eclog. Horat. edit. Gessner. p. 71.

sich sah; sie gibt und stürzet Triumphe. So wenig der afrikanische Jupiter eben der römische Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma ist, so ist nicht so ganz diese Fortuna jedwede andere; sie ist Antium eigen, und römisch gesinnet.

„Dir fleht der Landmann, und der Schiffer des karpathischen Meeres." Ich weiß nicht warum Baxter hierüber bis in den Mond reiset, und da **sortem fortunae** sucht; auch ist mir die Geßner'sche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Ursachen kommen, nicht vorausgesehen werden können, also dem Glücke zuzuschreiben sind u. s. w., zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung,[1] daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige, an nichts gedacht als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege; der Tempel des Glücks also von beiderlei Art Leuten Besuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier und die flüchtigen Scythen; Städte und Völker; und das wilde Latium; die Mütter der barbarischen Könige und die bepurpurten Tyrannen." Allein genommen, wäre nichts leichter zu erklären als diese Strophe; sie schilderte nämlich die Göttin des Glücks römisch gesinnet; vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

Injurioso ne pede proruas
stantem columnam; neu populus frequens
ad arma cessantes, ad arma,
concitet, imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule; Baxtern[2] dünkte sie sehr emphatisch

[1] **Vindic. Horat. p. 152.**
[2] **Baxt. Horat. p. 50.**

August zu seyn, ohne zu bedenken ob auch die Feinde, die rebellischen Vasallen Roms, vor dem Sturze Augusts so bange seyn würden. Geßner verstand, dem **locus communis: de Fortuna**, den er in dieser Ode fand, gemäß, „jeden Menschen, auf den sich andere, wie auf eine Säule stützen," ohne zu sagen wie sich dieser Allgemeinsatz zwischen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen schicke. Ich finde in dieser stehenden Säule — nichts als eine stehende Säule; eine Säule die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna stand, wie ja sonst dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit, solche Säulen pflegen hingestellt zu werden.[1] Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein; wie? wenn sie ihren Fuß ausstreckte und die Säule stürzte? So wäre dieser Sturz ein Sinnbild, dem Poeten ein Losungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, diese ungeheure Weltsäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen daß manche zur Zeit Horaz sich regende Welle ihm diesen Sturm prophezeiet, oder mit seinem Bilde, daß Fortuna schon damals ihren großen Zeh zu regen schien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten sich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz sagt nicht: daß jene sich d a v o r, vor diesem Umsturze, fürchten; sondern daß sie die Göttin des Glücks fürchten und scheuen; sie, die über Rom wache, und die Säule desselben vor sich habe; die aber auch mit einem Fußstoße dasselbe stürzen könne; diese Allmächtige fürchten und scheuen Scythen und Barbaren (denn was könnten ihr diese für ein anderes Opfer bringen als Furcht), und warten auf den Augenblick ihres Entschlusses, der damals sich zu nähern schien.

Bisher ist die Ode ein römisches National- und ein Antiatisches Familienstück gewesen; sie fängt an symbolischer zu werden:

[1] Addison's Dialog. upon the Usefullness of ancient Medals, p. 47.

— te semper anteit serva (saeva) Necessitas,
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunstrichter von Geschmacke gibt, ist mehr als einer mit diesem Bilde Horaz nicht zufrieden gewesen. Sanadon zuerst unterstand sich zu sagen daß dieß Gemälde, in seinem Detail genommen, schöner auf der Leinwand als in einer heroischen Ode wäre. Ich weiß nicht ob Sanadons Gefühl hierin nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn gelesen:[1] quod haec imago non placuit bono *Sanadonio*, sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus. Ich weiß nicht ob dieser sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden seyn könnte: neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: *ahena manus, severus uncus*. Ich, der nicht fein genug ist das Göttliche in einer ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube daß jeder der die Ode in einem Strome fortlieset, bei diesem Bild es fühlen werde daß er festgehalten wird, daß er vor einer bemalten Leinwand stehen bleibe; und das will niemand in der Ode.

Mögen also alle diese Werkzeuge ein attirail patibulaire, oder Befestigungswerke, oder Symbole der höchsten Macht Fortunens seyn; die eherne Hand und der severus uncus mögen Klotzen so göttlich scheinen als sie wollen; die Stelle bleibt eine der frostigsten im Horaz.

Ob aber deßwegen, weil „diese Attribute für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Bgriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern

[1] Klotz. Vind. Horat. p. 154.

Klarheit fähig sind?"[1] Lessing thut mir mit diesem Grunde, wenigstens so wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Genüge als Sanadon oder Klotz; denn wäre ein Begriff, den man ursprünglich durch das Auge erhält, deßwegen nicht für das Gehör weil sich mit dem Ohre nicht sehen läßt, so verlöre die Poesie ihren ganzen Antheil an sinnlichen Gegenständen des Auges; und was bliebe ihr da übrig? Nicht also weil die Attribute, Nägel, Klammern, Blei, sich sehen und nicht hören lassen, nicht deßwegen machen sie die Stelle frostig. Denn wer wird, wenn er **uncus, plumbum, clavos** höret, nicht auch sogleich in seiner Einbildungskraft **uncum, plumbum, clavos** sehen? Wem wird Anstrengung nöthig seyn sich diese Dinge, wenn er sie durch das Gehör empfängt, so klar zu denken als ob er sie sähe? Wegen der Attribute selbst also kann wohl die Stelle Horaz nicht frostig werden; aber wohl wegen der Composition dieser Attribute zu einem Bilde. Die **Necessitas** geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu sie gehen, was sie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt sie sie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Blei — hier wird der poetische Leser ungeduldig — was brauche ich alles das zu wissen, was ihr fehlt oder nicht fehlt? was sie hat oder nicht hat? ich höre ja nicht was sie damit will, oder soll; ich stehe vor einem todten Gemälde. Was sie damit soll? antwortet Klotz:[2] „sie soll damit die Macht des Glücks anzeigen, die Göttin anzeigen der nichts widerstehet, der alles weichen muß, die Göttin von unwandelbarem Willen. Wie schön alles passet! Das Gemälde muß allen gefallen die poetischen Geist haben." Hätte er gesagt, die malerischen Geist haben, so wär's recht! — Aber die poetischen Geist haben? ich wüßte nicht was in der Wirkung des Gemäldes poetisches wäre. Der Dichter hat einen

[1] Laokoon 118.

[2] **Vindic. Horat. p. 154. 155.**

andern Pinsel, um die Göttin zu charakterisiren der nichts widersteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen ist, als daß er ihr ein Stück Blei und Eisen in die Hand gebe, und sie damit traben lasse; die mindeste Handlung, ja das bloße Wort: „sie ist die Göttin der nichts widersteht, der alles weichen muß," ist besser als eine mit Mordgewehr wandelnde Figur. Kurz, nicht die Beschaffenheit der Attribute selbst daß sie fürs Auge sind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, ist der Fehler des Bildes, sondern die Composition derselben zu einem bloßen Symbole; zu einem Symbole das nichts thut, das mit seinem prosaischen nec abest, bloß dasteht, damit ihm nichts an dem Umgehänge fehle, damit es als ein völliges Symbol in einem Gemälde paradire — dieß beleidigt den Leser, insonderheit in einer Horazischen Ode. Er ruft ihr gleichsam zu, an der Handlung der Ode mit theilzunehmen, oder sich wegzumachen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemälde der Fortuna!

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemälde copirte, daß er sie mit den Zügen copirte mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was also in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler seyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemälde, ein schönes symbolisches Gemälde, das ein Schatz d e s Tempels seyn konnte in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisire Horazen nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moralischen Wesen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man so sehr verkannt hat:

Te Spes et albo rara Fides colit
Velata panno —

Spence hat unrecht daß er in dieser Stelle eine dünngekleidete Figur findet,[1] allein er hat recht daß es eine malerische Figur sey, wie aus dem Zusatze weiß gekleidet erhellet, und die Ursache weiß gekleidet darf ich nicht erst, mit dem Scholiasten, in der alten Gewohnheit suchen daß die Priester der Treue ihr Opfer mit weißverhülltem Haupte brachten; ich habe sie näher: welche Kleidung käme in einem Gemälde der Treue zu als die Kleidung der Unschuld? Ist aber die Figur aus einem Gemälde, wie unnütz zerbricht sich Bentley den Kopf darüber daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dieß Gemälde des Glücks in Anzo war, wie reich und schön wäre die Vorstellung desselben!

Nun fängt Horaz an über diese reiche Deutung zu allegorisiren: Hoffnung und Treue sind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? „so werden sie dasselbe auch immer begleiten! auch wenn es sein Kleid ändern, auch wenn es die Paläste der Großen feindlich verlassen sollte. Das ist nur der treulose Pöbel, das ist nur eine meineidige Hure, die alsdann zurücktritt; nur hinterlistige Freunde zerstieben, wenn die Weinbecher leer sind; so sind nicht Hoffnung und Treue." Ich sehe hier so wenig Widerspruch[2] als bei einer erbaulichen allegorischen Deutung, und zwar einer Figur die ihrem Namen nach doppelsinnig ist, nur immer seyn kann.

Und mit dieser Deutung eben bahnet sich Horaz den Weg, seinen August und den damaligen Zustand des römischen Reichs der Glücksgöttin zu empfehlen — eine Materie die seine Ode schließt. Ich finde also nichts minder als ein Abstractum, das Glück, in ihr abgehandelt; wie man etwa, wenn man sich die Ueberschrift aus einem Wörterbuch erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttin in

[1] **Dialog. X.**

[2] Den größten hat Bentley gefunden. S. seinen Horaz über diese Ode.

ihr schildert; und so lese ich euch auch, als Maler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweiter Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher Götter und sterblicher Menschen.

Auch die kleinen Wesen der Einbildung, welche die Bahn des Homerischen Gedichts gleichsam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken und die unersättlich wüthende Zwietracht erscheinen bei ihm[1] persönlicher als Allegorien erscheinen; die letzte z. E. als die Schwester und Gesellin des Mars, des Menschenwürgers, mit ihm in Gesellschaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegorische in der hohen Idee, „daß sie, anfangs klein, sich erhebe, und, indem sie auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den Wolken habe," wir sehen immer doch mehr eine Person, als einen Begriff, unter einer Person vorgestellt.

Für personificirte Abstracta, für allegorische Maschinen, als solche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden seiner Helden[2] läßt er's, die Gebete u. s. w. zu allegorisiren, die also aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus seiner Schöpferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er gibt ihnen einen historischen Zug zu; er malt das Allegorische nicht aus mit Prädicaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute durchblicken. So wenig ist's bei Homer Hauptzweck zu allegorisiren, und am mindesten zu allegorisiren für Künstler. — —

Hier Winckelmanns Werk von der Allegorie; ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege; wie der Künstler den

[1] Iliad. Δ. v. 441, 42. Iliad. Ι. v. 2.

[2] Z. E. Agamemnons Rede von der Göttin Ate T. 78 etc. Phönix Rede von den Gebeten Iliad. Ι. v. 498.

Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne. Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Ich dünke mich jetzt im besten Theile [1] des Lessing'schen Werks, wo es die Vorschriften des Grafen einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinn ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Lessingen verstehet, die verwirrenden Widersprüche [2] gelesen haben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfassers selbst [3] als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also ins Detail. „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen; diesen Unterschied kann die Materie nicht angeben, bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar." [4]

„Das Mittel also, dessen sich die Malerei bedienet uns zu verstehen zu geben daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke. [5]

„Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt zu seyn." [6]

„Wer sieht aber nicht daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart, für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befrembdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden." [7]

Mit dem Unterschiede, den Lessing angibt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes den er angibt, ist nicht der meine.

[1] Laokoon S. 119—149.
[2] Klotz geschnittene Steine hin und wieder.
[3] Hamb. Zeitung, 1765. Nr. 100.
[4] Laokoon S. 130.
[5] S. 137.
[6] S. 137.
[7] S. 137. 138.

Wozu soll die Wolke bei dem Dichter und Maler? Zur Verhüllung. Wo sie also nicht verhüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bei dem Maler. Sie soll verhüllen, und verhüllet nicht; sie läßt den verhüllten Helden noch sichtbar; er steht hinter einer spanischen Wand und ruft uns zu: ich bin unsichtbar, ich soll nicht gesehen werden; ich bin nicht zu Hause. „Diese Ursache, dünkt mich, ist die wahre."

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bei dem nichts als eine poetische Redensart, bei dem Künstler hingegen eine wirkliche Wolke, und also ein poetischer Ausdruck auf eine befremdende Weise realisirt sey: „diese Ursache scheint minder Stich zu halten."

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar werden?"[1] Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustößt, soll dieß „in der Sprache des Dichters weiter nichts bedeuten, als daß Achilles so wüthend gewesen daß er noch dreimal gestoßen, ehe er bemerkt daß er keinen Feind vor sich habe?" Ich darf sagen daß ich bei Homer „eine solche Phrasensprache des Dichters nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts als poetischer Zierath, seyn sollen (nach Lessings Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders als eine solche Wortblume?) — Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unserer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen, deren **gradus ad Parnassum** die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prosa in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. Bei solchen mag alsdann eine prosaisirende Schulexposition stattfinden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: er ward aus den Augen

[1] Laokoon S. 137.

des Feindes weggebracht; Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel, das ist: er war so wüthend daß er noch nicht merkte sein Feind sey weg. Was käme aber heraus, wenn man so bei Homer läse, und auch seine Götter, ihren Himmel, ihre Geräthe u. s. w. durch ein solches das ist prosaisirte, und alles zu poetischen Phrasen machte?

Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiction, mit zum epischen μῦθος seiner Götter gehört. Solange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert festhält, solange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken, so lange sehe ich auch diesen Nebel eben so gläubig als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen; wenn ich das eine prosaisire, muß auch hinter dem andern ein grammatisches Das ist kommen, und dann verliere ich die ganze mythische Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters, sondern in einer historischen Feldschlacht; ich lese nach der Taktik; ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße.

Lessing scheint darnach gesehen zu haben; wenigstens überredet er uns darnach sehen zu können. [1] „Keinen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel — sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dichter vorher in

[1] Laokoon S. 138. 139.

Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttin Willen, und ward zum Stein. So ging es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen seiner, seiner geliebten Beischläferin, und seines Ueberraschers, in seiner Schäferstunde gestört. — Wie das, wenn „Unsichtbarseyn der natürliche Zustand der Götter wäre?"

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist nicht wie die Schwester des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie [1] an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr, selbst wenn es ohne Vorsatz seyn sollte; denn immer ist, nach Homers Ausspruche, der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?"

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch: [2] wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde, müßte er erschrecken, denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie offenbar (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen." Wie ist Unsichtbarseyn also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Er-

[1] Anthol. L. IV. c. 19. epigr. 33.

[2] Iliad *I*. v. 131. *Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.*

scheinung. *Phöbus Apollo*[1] steigt vom Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt; Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter; auf seiner Schulter klingen die Pfeile, bei seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von der Höhe des Himmels herabgelassen, und ging *der Nacht gleich*; bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich, der Nacht gleich, das ist mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die Homerischen Götter schon *an sich* menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf um *nicht* — sondern einer Erhöhung des Gesichts, *um* gesehen zu werden? so ist, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre sie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel[2] steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihren Sohn hinsaß und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf; eine dichte Wolke warf Jupiter[3] um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen seyn wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation die nicht auf andere wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur *wie* ein Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur *gleichsam wie* Blut,[4] d. i. nicht so grob und irdisch als ein menschlicher Körper; doch aber immer *Blut* das zu *vergießen* ein Körper der zu *verwunden*, wie weit mehr also zu *sehen* ist.

[1] Iliad. *A*. v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς.)

[2] Iliad. *A*. v. 359. (ἠύτ' ὀμίχλη.)

[3] Iliad. *Θ*. v. 50.

[4] Iliad. *E*. v. 140—142.

So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er sie gleich als Göttin erkennet;[1] und um sie zu trösten, erzählt ihre Mutter Dione,[2] was schon von jeher die Himmlischen von den Sterblichen haben erleiden müssen, wie Mars von zween seiner tapfern Feinde gebunden, ins Gefängniß geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten und mit genauer Noth vom Mercur heimlich gerettet sey; wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was bedarf's die mythologischen Geschichten herzuerzählen, die alle wewigstens soviel zeigen daß nach der Homerischen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unsichtbarseyn ist der Zustand der Götter; einer Erhöhung des Gesichts bedarf's um nur von Menschen gesehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der Lichtstrahlen, um nicht gesehen zu seyn." Braucht's dieses nicht einmal, wie unmöglich daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menschlichen Augen seiner Natur nach nicht bloß entgeht, sondern dieselben durch ein Wunder erst erhöhet werden sollen, wie sinnlos alsdann, seiner Natur nach verwundbar, für den Helden überwindlich zu seyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttin zu erkennen, mußten dem Diomedes erst von einer andern Göttin die Augen geöffnet werden; allein hier rede ich nur von dem Verwundbarseyn durch seine Natur,[3] und schließe geradehin: ein verwudbarer Körper muß auch ein durch seine Natur nicht unsichtbarer Körper seyn; wenn unser Auge ihn, der Natur desselben nach, nicht treffen könnte, wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erst den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menschen in der Schlacht

[1] Ibid. v. 330. 331.

[2] Ibid. v. 381.

[3] Auch Götter gegen Götter sind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen daß, wenn sie nicht zurückwichen, er sie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ. 464. 475.

zu unterscheiden?[1] Ich kann geradeweg sagen: weil er poetisch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer prosaisch erklären. Wenn die Homerischen Götter unmittelbar auf Menschen und mit Menschen wirken, z. E. streiten, kämpfen, Pferde lenken, kurz, menschliche Thaten thun wollen, so nehmen sie durchgängig bei Homer auch bloß menschliche Gestalten an; es heißt alsdann jedesmal bei Homer: „er gleichte sich diesem oder jedem Helden.“[2] Und freilich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen, denn er war menschlich eingekleidet; nur aus den übermenschlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden daß hie oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse. Sie fürchteten sich also einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange der einem Gotte widersteht oder schadet.“ Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu seyn und zu sagen: ob er ein Gott oder ein Sterblicher sey, damit er wisse mit wem er zu thun habe. Und mit himmlischer Offenherzigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er ins Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen solle. — — Kurz! weil das ganze Homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese als allen Helden und Streitern bekannt voraussetzt, freilich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen kennbar zu machen. Aber nicht also daß sie das Gesicht Diomed's erhöhen mußte, um Unsterbliche zu sehen, denn die Unsterblichen glichen hier Menschen; sondern, um ihm diese und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß sie etwas mehr sey als wofür er sie

[1] Iliad *E*. v. 116—130.

[2] Neptun. (Iliad. *N*. 45.) *εἰσάμενος Κάλχαντι* — Minerva (Iliad. *X*. 227.) *Δηϊφόβῳ εἰκυῖα* — Iliad *Δ*. 86. 86. *Ἡ δ' ἀνδρὶ ἰκέλη Λαοδόκῳ* etc

ansehe, daß sie kein Mensch, sondern ein wandelnder Gott sey [1] u. s. f.; kurz! hier erscheinen die Götter in einem hindernden Vehikel gleichsam, und in diesem Vehikel sollen sie kennbar, nicht sichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikel weg, lasset sie bloß Götter seyn: die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er ist nicht mit der Gestalt weggefallen, in der sie sich menschlich verkörpert. Mars schreit auf — verläßt die Schlacht und geht himmelauf; die Gestalt des Akamas ist also weg, und sehet da! die Wolkenhülle ist um ihn; mit Wolken gehet er zum Himmel. [2] Und noch in seiner himmlischen Gestalt fühlt er den Schmerz den ihm ein Mensch zufügen konnte? ist die Wunde nicht der Gestalt Akamas geblieben? Sie gehört Mars; der himmlische Arzt muß sie heilen; sein göttlicher Körper war seiner Natur nach also verwundbar; wie also eben seiner Natur nach nicht sichtbar? oder gar nicht anders als unsichtbar?

Nein! mein Homer ist viel zu sinnlich als daß er, sein ganzes Gedicht durch, von so geistigen Göttern und von so feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute, wissen sollte. Einem persischen Epopöisten würde eine solche innere Unsichtbarkeit der Götter gefallen haben, allein ein griechisches Auge will in der Epopöe auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken; es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nöthig haben sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nöthig sie nicht sehen zu lassen, so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe: den Begriff des Himmlischen und Erhabenen der einem himmlischen Wesen zu-

[1] Iliad. *E*. 126—130.
[2] Iliad. *E*. 867.

kommt; ist sie glänzend, so ist sie der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön düftend, so die Verkündigerin einer lieblichen, angenehmen Gottheit. Alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande; sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen, und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein Hokuspokus einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade heraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Freilich in den spätern Zeiten, da man die Homerische Mythologie quintessenzirte und aus ihr ein paar Tropfen metaphysischen Geist abzog, da wußte man nicht genug von der innern Unsichtbarkeit der Götter, von ihren mystischen Erscheinungen, von dem Ueberirdischen ihrer Epiphanien u. s. w. zu vernünfteln; allein solche Theophanien, solche feine Metaphysik über die Natur der Götter gehört in den Kreis der spätern Platonisten und Pythagoreer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimnisse. Ich denke aber daß wir hier nicht über Jamblichus, sondern über Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Ursache zufrieden daß, wenn der Maler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf; und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühl gebührt den griechischen Göttern die schönste Sichtbarkeit und Jugend als ein Prädicat ihres Wesens; und ohne solche sich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu sollen, sich die Unsichtbarkeit als den natürlichen Zustand der Götter vorstellen zu müssen — das kann keine griechische Seele, kein griechischer Dichter und Künstler, ja selbst kein weiser Epikur. Mit dem Begriffe schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter,

Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblick nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttin der Liebe, die Mutter des Cupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in malerische Handlung bringen, so rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „was schläfst du, Cytherea, auf purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückselige, zeuch Trauerkleider an. und schlage an deine Brust, und klage der ganzen Welt: er ist nicht mehr, der schöne Adonis!" Und immerhin wollen wir auch Adonis sehen wie ihn der Dichter sieht: „Er liegt, der schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge. Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte verletzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er; schwarzes Blut rinnt über den Leib, der blendender ist als Schnee. Das Licht seiner Augen verlischt; die Lippen erblassen: Adonis stirbt." Stirbt Adonis etwa als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? Trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deßwegen hier kenntlich werden weil sie das Abstractum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemäldes ist dichterisch, ist historisch; sind es auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal daß er sie dazu machen kann: wohl! so vergesse ich die abstracte Idee die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorstellen mußte. Cupido, der die Psyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diane, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personificirten Abstracta zu suchen, im Jupiter keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit; in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Cupido keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter, und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann.

Ich weiß nicht wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Lessing ihm alle historischen und dichterischen

Situationen untersagte, ihm nur zuließe in ihm personificirte Abstracta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstracte Idee des Charakters (ein Idol der neueren Mythologisten) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunst! du bist in der Mythologie eine Galerie einförmiger Ideen, abstracter Charakter!

„Wenn der Dichter Abstracta personificiret, so sind sie durch den Namen, und durch das was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat bei dem Künstler die Noth erfunden; wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichthum zu machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der Kunst auszustaffiren. Er lasse sein Wesen handeln, und bediene sich auch poetischer Attribute" — u. s. w. Wie gern, wie unermüdet hört man Lessingen sprechen,[1] wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dieß nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstcomposition gelten? Der Maler findet im Lande des Dichters personificirte Abstracte, die auch in seinem Gemälde durch das was er sie thun läßt genugsam charakterisiret sind. Dem Künstler *Einer Figur* fehlt dieß Mittel; er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder geben durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bei ihm die Noth. Wozu also den Künstler *ohne Handlung* die Noth trieb, warum sollte sich das der Künstler *mit Handlung* aufdringen lassen, wenn er von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel, auch das was seiner Kunst *Bedürfniß* ist, im andern Fall, nicht zu seinem Reichthume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individuen in

[1] Laokoon S. 115. 116.

Handlung erscheinen, nicht zu Puppen auszustaffiren, und am mindesten es gar zum Hauptsatze seiner Kunst zu machen: „mir sind die Personen der Mythologie nichts als personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung beibehalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen.“ Bei diesem Grundsatz, was wird aus der Kunst, wenn sie Compositionen liefern soll? Eine Maskerade symbolischer und allegorischer Puppen.

12.

Von Seiten der Dichtkunst kann es keine nöthigere Lehre geben als die: [1] der Dichter mache sich die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichthume; er staffire die Wesen seiner Einbildungskraft nicht malerisch aus, lasse sie handeln, und auch die Attribute womit er sie bezeichnet müssen handelnd, poetisch, nicht malerisch seyn. So dichten die alten Dichter: die neuern malen.

Unter den Römern in ihrer besten poetischen Zeit ist vor allen Horaz ein Liebhaber von moralischen Wesen, von personificirten Abstractis; diese Personendichtung ist mit ein Hauptstrich seines Genie's, und hat seine Oden sehr verschönert. Da eine solche moralische Person bei ihm gemeiniglich schnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt, so lieben wir den angenehmen Sylphen, die schöne Sylphide, die uns so gelegen vorüberrauschet. Wie süß ist sein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern:

— Erycina ridens
quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde sitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern; wenn der Tod mit seinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Paläste der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpocht u. s. w.

[1] Laokoon S. 116.

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an solchen Personen-Dichtungen die reichste ist, und wo die personificirten Abstracta den Auslegern manche saure Viertelstunde gemacht haben. Das Glück selbst, die Nothwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. s. w. sind als moralische Wesen in diese Ode zusammengruppirt, und das Ganze des Gesanges selbst ist einem personificirten Abstracto gewidmet. — Man erräth es daß ich von der Ode an das Glück[1] rede. Baxter sucht hier, wie gewöhnlich, in ihr seine lieben Dilogien,[2] und Geßner[3] geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er sie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt; doch wir wollen ohne die vorgefaßte Meinung lesen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück, als ein Abstractum, an, um, nach Geßners Meinung, einen locum darüber durchzuhandeln; sondern die Göttin des Glücks, und zwar zunächst die so zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt also gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg, und wird ein römisches, ein Familienstück der Stadt Anzo: ein Altarstück in dem Tempel dieser Stadtgöttin. Ein Einwohner von Anzo sollte aufleben, um uns diese Ode aus seiner Vaterstadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieser Ode andichten, weil wir die Göttin nicht kennen der die Ode, als ein Individualstück, gewidmet ist.

Welches sind nun die Attribute dieser Göttin? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!“ So gesagt, wäre dieß Attribut freilich nichts als locus communis; allein wie es Horaz sagt, wird es römisch. Dieß Glück in Antium ist eine Römergöttin; sie beschäftigt sich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor

[1] Lib. I. Od. 36.
[2] Horat. ed. Baxt. p. 49.
[3] Eclog. Horat edit. Gessner. p. 71.

sich sah; sie gibt und stürzet Triumphe. So wenig der afrikanische Jupiter eben der römische Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma ist, so ist nicht so ganz diese Fortuna jedwede andere; sie ist Antium eigen, und römisch gesinnet.

„Dir fleht der Landmann, und der Schiffer des karpathischen Meeres.“ Ich weiß nicht warum Baxter hierüber bis in den Mond reiset, und da **sortem fortunae** sucht; auch ist mir die Geßner'sche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Ursachen kommen, nicht vorausgesehen werden können, also dem Glücke zuzuschreiben sind u. s. w., zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung,[1] daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige, an nichts gedacht als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege; der Tempel des Glücks also von beiderlei Art Leuten Besuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier und die flüchtigen Scythen; Städte und Völker; und das wilde Latium; die Mütter der barbarischen Könige und die bepurpurten Tyrannen.“ Allein genommen, wäre nichts leichter zu erklären als diese Strophe; sie schilderte nämlich die Göttin des Glücks römisch gesinnet; vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

Injurioso ne pede proruas
stantem columnam; neu populus frequens
ad arma cessantes, ad arma,
concitet, imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule; Baxtern[2] dünkte sie sehr emphatisch

[1] **Vindic. Horat. p. 152.**
[2] **Baxt. Horat. p. 50.**

August zu seyn, ohne zu bedenken ob auch die Feinde, die rebellischen Vasallen Roms, vor dem Sturze Augusts so bange seyn würden. Geßner verstand, dem **locus communis: de Fortuna**, den er in dieser Ode fand, gemäß, „jeden Menschen, auf den sich andere, wie auf eine Säule stützen,“ ohne zu sagen wie sich dieser Allgemeinsatz zwischen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen schicke. Ich finde in dieser stehenden Säule — nichts als eine stehende Säule; eine Säule die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna stand, wie ja sonst dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit, solche Säulen pflegen hingestellt zu werden.[1] Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein; wie? wenn sie ihren Fuß ausstreckte und die Säule stürzte? So wäre dieser Sturz ein Sinnbild, dem Poeten ein Losungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, diese ungeheure Weltsäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen daß manche zur Zeit Horaz sich regende Welle ihm diesen Sturm prophezeiet, oder mit seinem Bilde, daß Fortuna schon damals ihren großen Zeh zu regen schien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten sich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz sagt nicht: daß jene sich davor, vor diesem Umsturze, fürchten; sondern daß sie die Göttin des Glücks fürchten und scheuen; sie, die über Rom wache, und die Säule desselben vor sich habe; die aber auch mit einem Fußstoße dasselbe stürzen könne; diese Allmächtige fürchten und scheuen Scythen und Barbaren (denn was könnten ihr diese für ein anderes Opfer bringen als Furcht), und warten auf den Augenblick ihres Entschlusses, der damals sich zu nähern schien.

Bisher ist die Ode ein römisches National- und ein Antiatisches Familienstück gewesen; sie fängt an symbolischer zu werden;

[1] **Addison's Dialog. upon the Usefullness of ancient Medals, p. 47.**

— te semper anteit serva (saeva) Necessitas,
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunstrichter von Geschmacke gibt, ist mehr als einer mit diesem Bilde Horaz nicht zufrieden gewesen. Sanadon zuerst unterstand sich zu sagen daß dieß Gemälde, in seinem Detail genommen, schöner auf der Leinwand als in einer heroischen Ode wäre. Ich weiß nicht ob Sanadons Gefühl hierin nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn gelesen:[1] quod haec imago non placuit bono *Sanadonio*, sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus. Ich weiß nicht ob dieser sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden seyn könnte: neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: *ahena manus, severus uncus.* Ich, der nicht fein genug ist das Göttliche in einer ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube daß jeder der die Ode in einem Strome fortliefet, bei diesem Bild es fühlen werde daß er festgehalten wird, daß er vor einer bemalten Leinwand stehen bleibe; und das will niemand in der Ode.

Mögen also alle diese Werkzeuge ein attirail patibulaire, oder Befestigungswerke, oder Symbole der höchsten Macht Fortunens seyn; die eherne Hand und der severus uncus mögen Klotzen so göttlich scheinen als sie wollen; die Stelle bleibt eine der frostigsten im Horaz.

Ob aber deßwegen, weil „diese Attribute für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Bgriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern

[1] Klotz. Vind. Horat. p. 154.

Klarheit fähig sind?"[1] Lessing thut mir mit diesem Grunde, wenigstens so wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Genüge als Sanadon oder Klotz; denn wäre ein Begriff, den man ursprünglich durch das Auge erhält, deßwegen nicht für das Gehör weil sich mit dem Ohre nicht sehen läßt, so verlöre die Poesie ihren ganzen Antheil an sinnlichen Gegenständen des Auges; und was bliebe ihr da übrig? Nicht also weil die Attribute, Nägel, Klammern, Blei, sich sehen und nicht hören lassen, nicht deßwegen machen sie die Stelle frostig. Denn wer wird, wenn er **uncus, plumbum, clavos** höret, nicht auch sogleich in seiner Einbildungskraft **uncum, plumbum, clavos** sehen? Wem wird Anstrengung nöthig seyn sich diese Dinge, wenn er sie durch das Gehör empfängt, so klar zu denken als ob er sie sähe? Wegen der Attribute selbst also kann wohl die Stelle Horaz nicht frostig werden; aber wohl wegen der Composition dieser Attribute zu einem Bilde. Die **Necessitas** geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu sie gehen, was sie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt sie sie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Blei — hier wird der poetische Leser ungeduldig — was brauche ich alles das zu wissen, was ihr fehlt oder nicht fehlt? was sie hat oder nicht hat? ich höre ja nicht was sie damit will, oder soll; ich stehe vor einem todten Gemälde. Was sie damit soll? antwortet Klotz:[2] „sie soll damit die Macht des Glücks anzeigen, die Göttin anzeigen der nichts widerstehet, der alles weichen muß, die Göttin von unwandelbarem Willen. Wie schön alles passet! Das Gemälde muß allen gefallen die poetischen Geist haben." Hätte er gesagt, die malerischen Geist haben, so wär's recht! — Aber die poetischen Geist haben? ich wüßte nicht was in der Wirkung des Gemäldes poetisches wäre. Der Dichter hat einen

[1] Laokoon 118.

[2] **Vindic. Horat. p. 154. 155.**

andern Pinsel, um die Göttin zu charakterisiren der nichts widersteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen ist, als daß er ihr ein Stück Blei und Eisen in die Hand gebe, und sie damit traben lasse; die mindeste Handlung, ja das bloße Wort: „sie ist die Göttin der nichts widersteht, der alles weichen muß," ist besser als eine mit Mordgewehr wandelnde Figur. Kurz, nicht die Beschaffenheit der Attribute selbst daß sie fürs Auge sind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, ist der Fehler des Bildes, sondern die Composition derselben zu einem bloßen Symbole; zu einem Symbole das nichts thut, das mit seinem prosaischen nec abest, bloß dasteht, damit ihm nichts an dem Umgehänge fehle, damit es als ein völliges Symbol in einem Gemälde paradire — dieß beleidigt den Leser, insonderheit in einer Horazischen Ode. Er ruft ihr gleichsam zu, an der Handlung der Ode mit theilzunehmen, oder sich wegzumachen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemälde der Fortuna!

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemälde copirte, daß er sie mit den Zügen copirte mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was also in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler seyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemälde, ein schönes symbolisches Gemälde, das ein Schatz des Tempels seyn konnte in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisire Horazen nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moralischen Wesen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man so sehr verkannt hat:

Te Spes et albo rara Fides colit
Velata panno —

Spence hat unrecht daß er in dieser Stelle eine dünngekleidete Figur findet,[1] allein er hat recht daß es eine malerische Figur sey, wie aus dem Zusatze weiß gekleidet erhellet, und die Ursache weiß gekleidet darf ich nicht erst, mit dem Scholiasten, in der alten Gewohnheit suchen daß die Priester der Treue ihr Opfer mit weißverhülltem Haupte brachten; ich habe sie näher: welche Kleidung käme in einem Gemälde der Treue zu als die Kleidung der Unschuld? Ist aber die Figur aus einem Gemälde, wie unnütz zerbricht sich Bentley den Kopf darüber daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dieß Gemälde des Glücks in Anzo war, wie reich und schön wäre die Vorstellung desselben!

Nun fängt Horaz an über diese reiche Deutung zu allegorisiren: Hoffnung und Treue sind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? „so werden sie dasselbe auch immer begleiten! auch wenn es sein Kleid ändern, auch wenn es die Paläste der Großen feindlich verlassen sollte. Das ist nur der treulose Pöbel, das ist nur eine meineidige Hure, die alsdann zurücktritt; nur hinterlistige Freunde zerstieben, wenn die Weinbecher leer sind; so sind nicht Hoffnung und Treue." Ich sehe hier so wenig Widerspruch[2] als bei einer erbaulichen allegorischen Deutung, und zwar einer Figur die ihrem Namen nach doppelsinnig ist, nur immer seyn kann.

Und mit dieser Deutung eben bahnet sich Horaz den Weg, seinen August und den damaligen Zustand des römischen Reichs der Glücksgöttin zu empfehlen — eine Materie die seine Ode schließt. Ich finde also nichts minder als ein Abstractum, das Glück, in ihr abgehandelt; wie man etwa, wenn man sich die Ueberschrift aus einem Wörterbuch erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttin in

[1] Dialog. X.

[2] Den größten hat Bentley gefunden. S. seinen Horaz über diese Ode.

Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttin, die auch nach den damaligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom und aus der damaligen Zeit müssen auch die personificirten Ideen dieser Ode Licht nehmen, oder man schielet. Auch Klotz scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen [1] wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben sich selbst von dem poetischen Baue dieser Horazischen Ode Rechenschaft zu geben, wie es doch bei ihr vorzüglich anginge. Wenn überhaupt der Gebrauch personificirter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte, so ist der erste dazu Horaz, er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personificirte Ideen nöthig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjecte? Wenn ein Dichter es nöthig hat sich vom Künstler zu unterscheiden, so ist's der Dichter der Epopöe, insonderheit in seinen Maschinen — ich wollte daß Lessing darauf gekommen wäre!

Ich weiß daß manche sich Leidenschaften, Tugenden und Laster und ein ganzes Heer moralischer Personen zu Maschinen personificirt haben; allein ich weiß auch wie frostig, wie überflüssig diese Maschinen oft ganze Gedichte herunter erschienen sind, bloß weil sie als personificirte Abstracta erschienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abstractum in Person zu malen, ihm äußere Gestalt zu geben um es dichterisch bekannt zu machen, geht ohne Symbole nicht an; denn im Innern, im Wesen eines abstracten Begriffes liegen nicht Farben und Gestalten. Der Dichter läuft also Gefahr daß, wenn er uns eine lange Seite herab die Unschuld, den Neid, die Naturlehre u. s. w. symbolisch gemalt hat, wir

[1] **Vindic. Horat.**

hinterher fragen: wie sah das Ding aus? Alle einzelnen charakterisirenden Züge sind vergessen; wie kann ich sie zusammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir stehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu schöpfen, die aber augenblicklich wieder wegschlüpfen, und jetzt stehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun soll diese abstracte Person als Maschine handeln; natürlich nicht anders als aus ihrem Wesen, wie die Unschuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So sehe ich ja jeden ihrer Tritte voraus; jede ihrer Reden errathe ich schon aus ihrem Namen; nur diesen brauche ich, nur die Idee selbst, und das übrige wird poetische Einkleidung, ein Redezierath. Das ganze Wesen ist aus einem Begriffe geschaffen, und in ein Wort eingehüllt; kann es mich also rühren? epische Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine solche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachsagen, das jeder voraus ausdenken kann, ist — Spielwerk.

Nein! Homers Maschinen sind keine abstracten Begriffe; es sind Subjecte, die aus sich handeln, vollständige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkürlichen Idee errathen, wie hier und da Jupiter und Juno und Minerva handeln werden, weil sie Einkleidungen dieser Idee sind. Alle seine Götter sind erdichtete Personen; aber Personen, mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem was zu einem daseyenden Wesen gehört. Sie zeigen nicht bloß Gedanken, Worte, Handlungen, sondern ich sehe auch aus der Art, aus dem Zusammenhang dieser Gedanken, Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines Individuums fließen; der Poet bezaubert mich, daß, so lange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, ihr Ideenbildhauer der epischen Dichtkunst — das thut ihr nicht! Ihr malet,

ihr schildert; und so lese ich euch auch, als Maler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweiter Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher Götter und sterblicher Menschen.

Auch die kleinen Wesen der Einbildung, welche die Bahn des Homerischen Gedichts gleichsam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken und die unersättlich wüthende Zwietracht erscheinen bei ihm[1] persönlicher als Allegorien erscheinen; die letzte z. E. als die Schwester und Gesellin des Mars, des Menschenwürgers, mit ihm in Gesellschaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegorische in der hohen Idee, „daß sie, anfangs klein, sich erhebe, und, indem sie auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den Wolken habe," wir sehen immer doch mehr eine Person, als einen Begriff, unter einer Person vorgestellt.

Für personificirte Abstracta, für allegorische Maschinen, als solche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden seiner Helden[2] läßt er's, die Gebete u. s. w. zu allegorisiren, die also aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus seiner Schöpferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er gibt ihnen einen historischen Zug zu; er malt das Allegorische nicht aus mit Prädicaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute durchblicken. So wenig ist's bei Homer Hauptzweck zu allegorisiren, und am mindesten zu allegorisiren für Künstler. — —

Hier Winckelmanns Werk von der Allegorie; ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege; wie der Künstler den

[1] Iliad. Δ. v. 441, 42. Iliad. Ι. v. 2.

[2] Z. E. Agamemnons Rede von der Göttin Ate T. 78 etc. Phönix Rede von den Gebeten Iliad. Ι. v. 498.

Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne. Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Ich dünke mich jetzt im besten Theile [1] des Lessing'schen Werks, wo es die Vorschriften des Grafen einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinn ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Lessingen verstehet, die verwirrenden Widersprüche [2] gelesen haben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfassers selbst [3] als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also ins Detail. „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen; diesen Unterschied kann die Materie nicht angeben, bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.“ [4]

„Das Mittel also, dessen sich die Malerei bedienet uns zu verstehen zu geben daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke. [5]

„Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt zu seyn.“ [6]

„Wer sieht aber nicht daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart, für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden.“ [7]

Mit dem Unterschiede, den Lessing angibt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes den er angibt, ist nicht der meine.

[1] Laokoon S. 119—149.
[2] Klotz geschnittene Steine hin und wieder.
[3] Hamb. Zeitung, 1765. Nr. 100.
[4] Laokoon S. 130.
[5] S. 137.
[6] S. 137.
[7] S. 137. 138.

Wozu soll die Wolke bei dem Dichter und Maler? Zur Verhüllung. Wo sie also nicht verhüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bei dem Maler. Sie soll verhüllen, und verhüllet nicht; sie läßt den verhüllten Helden noch sichtbar; er steht hinter einer spanischen Wand und ruft uns zu: ich bin unsichtbar, ich soll nicht gesehen werden; ich bin nicht zu Hause. „Diese Ursache, dünkt mich, ist die wahre."

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bei dem nichts als eine poetische Redensart, bei dem Künstler hingegen eine wirkliche Wolke, und also ein poetischer Ausdruck auf eine befremdende Weise realisirt sey: „diese Ursache scheint minder Stich zu halten."

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar werden?" [1] Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustößt, soll dieß „in der Sprache des Dichters weiter nichts bedeuten, als daß Achilles so wüthend gewesen daß er noch dreimal gestoßen, ehe er bemerkt daß er keinen Feind vor sich habe?" Ich darf sagen daß ich bei Homer „eine solche Phrasensprache des Dichters nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts als poetischer Zierath, seyn sollen (nach Lessings Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders als eine solche Wortblume?) — Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unserer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen, deren **gradus ad Parnassum** die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prosa in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. Bei solchen mag alsdann eine prosaisirende Schulexposition stattfinden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: er ward aus den Augen

[1] Laokoon S. 137.

des Feindes weggebracht; Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel, das ist: er war so wüthend daß er noch nicht merkte sein Feind sey weg. Was käme aber heraus, wenn man so bei Homer läse, und auch seine Götter, ihren Himmel, ihre Geräthe u. s. w. durch ein solches das ist prosaisirte, und alles zu poetischen Phrasen machte?

Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiction, mit zum epischen μῦθος seiner Götter gehört. Solange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert festhält, solange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken, so lange sehe ich auch diesen Nebel eben so gläubig als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen; wenn ich das eine prosaisire, muß auch hinter dem andern ein grammatisches Das ist kommen, und dann verliere ich die ganze mythische Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters, sondern in einer historischen Feldschlacht; ich lese nach der Taktik; ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße.

Lessing scheint darnach gesehen zu haben; wenigstens überredet er uns darnach sehen zu können. [1] „Keinen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel — sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dichter vorher in

[1] Laokoon S. 138. 139.

Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttin Willen, und ward zum Stein. So ging es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen seiner, seiner geliebten Beischläferin, und seines Ueberraschers, in seiner Schäferstunde gestört. — Wie das, wenn „Unsichtbarseyn der natürliche Zustand der Götter wäre?"

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist nicht wie die Schwester des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie [1] an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr, selbst wenn es ohne Vorsatz seyn sollte; denn immer ist, nach Homers Ausspruche, der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?"

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch: [2] wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde, müßte er erschrecken, denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie offenbar (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen." Wie ist Unsichtbarseyn also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Er-

[1] Anthol. L. IV. c. 19. epigr. 33.

[2] Iliad *Γ.* v. 131. Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

scheinung. Phöbus Apollo[1] steigt vom Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt; Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter; auf seiner Schulter klingen die Pfeile, bei seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von der Höhe des Himmels herabgelassen, und ging der Nacht gleich; bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich, der Nacht gleich, das ist mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die Homerischen Götter schon an sich menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf um nicht — sondern einer Erhöhung des Gesichts, um gesehen zu werden? so ist, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre sie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel[2] steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihren Sohn hinsaß und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf; eine dichte Wolke warf Jupiter[3] um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen seyn wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation die nicht auf andere wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur wie ein Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur gleichsam wie Blut,[4] d. i. nicht so grob und irdisch als ein menschlicher Körper; doch aber immer Blut das zu vergießen ein Körper der zu verwunden, wie weit mehr also zu sehen ist.

[1] Iliad. *Α.* v. 47. (*νυκτὶ ἐοικώς.*)
[2] Iliad. *Α.* v. 359. (*ἠύτ᾽ ὀμίχλη.*)
[3] Iliad. *Θ.* v. 50.
[4] Iliad. *Ε.* v. 140—142.

Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das was in einem Nebel ist unsichtbar denken." Welche Unterscheidungen! welche Amphibolien! „Keinen wirklichen Nebel sah Achilles nicht." Ja! der poetische Held sah ihn, und dreimal stieß er noch mit seinem Spieße nach dem Nebel. „Das Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand in der schnellen Entrückung!" Wunderbar! wo ich mir schon wirksame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke: bin ich da nicht ein Scrupler, am Nebel abdingen zu wollen? „Nur weil die Entrückung schnell vorging, hüllt ihn der Dichter ein; nicht weil man einen Nebel gesehen, sondern weil wir das was in einem Nebel ist unsichtbar denken." So! und deßwegen stößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht weil er einen Nebel sah, sondern weil er das was in einem Nebel ist sich als unsichtbar dachte! O der Homerische Don Quixote! o der Cervantische Homer!

„Neptun verfinstert die Augen des Achilles, in der That aber sind des Achilles Augen nicht verfinstert, sondern — —" Was man uns doch sagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Aeneas fort; er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt nicht wider Achilles zu streiten, ihn verlassen — nun muß er erst zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen,[1] und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! Es ist nur so so gesagt, daß seine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht seiner Augen wieder, er seufzet, er stutzt über das Wunder; er sieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg; er erstaunt, er spricht mit sich, mit seiner großen Seele, muthmaßet auf die Götter — „Wie? wird ein Homerischer Orthodox sagen, ist es nicht ein sträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein so augenscheinliches Wunder der Verblendung, eine so feierliche Scene

[1] Iliad. Υ. v 341. 342 etc.

sieht! Wer Homerische Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben! — —

„Unsichtbar seyn (sagt Lessing) ist der natürliche Zustand der Götter Homers; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden, sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Göttern nicht wollen gesehen werden." [1]

Nun dann, wenn „Unsichtbarseyn der natürliche Zustand der Götter" ist, wie kommt es daß Götter wider Willen können gesehen werden? daß man sie unvermuthet überraschen darf, wenn sie nicht gesehen seyn wollen? — Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher sey als ein solcher überraschender Anblick, [2] und mancher unglückliche Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß sich zu verstecken, und doch gesehen werden zu wollen, diese jungfräuliche Pallas wählet sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgone abzulegen; sie badet sich, und ein eben so ehrlicher Tiresias überrascht sie, siehet sie wider seinen Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einigermaßen schadlos zu halten, gibt Pallas — ihm nicht das Gesicht wieder, denn dieß ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tiresias Willen überraschet werden können, wenn „Unsichtbarseyn der natürliche Zustand der Götter wäre?"

Wie der Pallas, so ging es auch der badenden keuschen Diana.

[1] Laokoon S. 140. 141.

[2] Callimach. hym. in Pallad. Dianam etc.

Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttin Willen, und ward zum Stein. So ging es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen seiner, seiner geliebten Beischläferin, und seines Ueberraschers, in seiner Schäferstunde gestört. — Wie das, wenn „Unsichtbarseyn der natürliche Zustand der Götter wäre?“

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist nicht wie die Schwester des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie [1] an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr, selbst wenn es ohne Vorsatz seyn sollte; denn immer ist, nach Homers Ausspruche, der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?“

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch: [2] wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde, müßte er erschrecken, denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie offenbar (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen.“ Wie ist Unsichtbarseyn also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Er-

[1] Anthol. L. IV. c. 19. epigr. 33.

[2] Iliad *Γ.* v. 131. *Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.*

scheinung. Phöbus Apollo [1] steigt vom Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt; Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter; auf seiner Schulter klingen die Pfeile, bei seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von der Höhe des Himmels herabgelassen, und ging der Nacht gleich; bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich, der Nacht gleich, das ist mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die Homerischen Götter schon an sich menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf um nicht — sondern einer Erhöhung des Gesichts, um gesehen zu werden? so ist, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre sie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel [2] steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihren Sohn hinsaß und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf; eine dichte Wolke warf Jupiter [3] um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen seyn wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation die nicht auf andere wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur wie ein Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur gleichsam wie Blut, [4] d. i. nicht so grob und irdisch als ein menschlicher Körper; doch aber immer Blut das zu vergießen ein Körper der zu verwunden, wie weit mehr also zu sehen ist.

[1] Iliad. *Α.* v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς.)

[2] Iliad. *Α.* v. 359. (ἠΰτ' ὀμίχλη.)

[3] Iliad. *Θ.* v. 50.

[4] Iliad. *Ε.* v. 140—142.

So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er sie gleich als Göttin erkennet;[1] und um sie zu trösten, erzählt ihre Mutter Dione,[2] was schon von jeher die Himmlischen von den Sterblichen haben erleiden müssen, wie Mars von zween seiner tapfern Feinde gebunden, ins Gefängniß geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten und mit genauer Noth vom Mercur heimlich gerettet sey; wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was bedarf's die mythologischen Geschichten herzuerzählen, die alle wenigstens soviel zeigen daß nach der Homerischen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unsichtbarseyn ist der Zustand der Götter; einer Erhöhung des Gesichts bedarf's um nur von Menschen gesehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der Lichtstrahlen, um nicht gesehen zu seyn." Braucht's dieses nicht einmal, wie unmöglich daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menschlichen Augen seiner Natur nach nicht bloß entgeht, sondern dieselben durch ein Wunder erst erhöhet werden sollen, wie sinnlos alsdann, seiner Natur nach verwundbar, für den Helden überwindlich zu seyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttin zu erkennen, mußten dem Diomedes erst von einer andern Göttin die Augen geöffnet werden; allein hier rede ich nur von dem Verwundbarseyn durch seine Natur,[3] und schließe geradehin: ein verwudbarer Körper muß auch ein durch seine Natur nicht unsichtbarer Körper seyn; wenn unser Auge ihn, der Natur desselben nach, nicht treffen könnte, wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erst den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menschen in der Schlacht

[1] Ibid. v. 330. 331.

[2] Ibid. v. 381.

[3] Auch Götter gegen Götter sind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen daß, wenn sie nicht zurückwichen, er sie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ. 464. 475.

zu unterscheiden?[1] Ich kann geradeweg sagen: weil er poetisch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer prosaisch erklären. Wenn die Homerischen Götter unmittelbar auf Menschen und mit Menschen wirken, z. E. streiten, kämpfen, Pferde lenken, kurz, menschliche Thaten thun wollen, so nehmen sie durchgängig bei Homer auch bloß menschliche Gestalten an; es heißt alsdann jedesmal bei Homer: „er gleichte sich diesem oder jedem Helden.“[2] Und freilich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen, denn er war menschlich eingekleidet; nur aus den übermenschlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden daß hie oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse. Sie fürchteten sich also einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange der einem Gotte widersteht oder schadet.“ Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu seyn und zu sagen: ob er ein Gott oder ein Sterblicher sey, damit er wisse mit wem er zu thun habe. Und mit himmlischer Offenherzigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er ins Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen solle. — — Kurz! weil das ganze Homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese als allen Helden und Streitern bekannt voraussetzt, freilich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen kennbar zu machen. Aber nicht also daß sie das Gesicht Diomed's erhöhen mußte, um Unsterbliche zu sehen, denn die Unsterblichen glichen hier Menschen; sondern, um ihm diese und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß sie etwas mehr sey als wofür er sie

[1] Iliad *E.* v. 116—130.

[2] Neptun. (Iliad. *N.* 45.) *εἰσάμενος Κάλχαντι* — Minerva (Iliad. *X.* 227.) *Δηϊφόβῳ εἰκυῖα* — Iliad *Δ.* 86. 86. *Ἡ δ' ἀνδρὶ ἰκέλη Λαοδόκῳ* etc

ansehe, daß sie kein Mensch, sondern ein wandelnder Gott sey [1] u. s. f.; kurz! hier erscheinen die Götter in einem hindernden Vehikel gleichsam, und in diesem Vehikel sollen sie kennbar, nicht sichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikel weg, lasset sie bloß Götter seyn: die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er ist nicht mit der Gestalt weggefallen, in der sie sich menschlich verkörpert. Mars schreit auf — verläßt die Schlacht und geht himmelauf; die Gestalt des Akamas ist also weg, und sehet da! die Wolkenhülle ist um ihn; mit Wolken gehet er zum Himmel. [2] Und noch in seiner himmlischen Gestalt fühlt er den Schmerz den ihm ein Mensch zufügen konnte? ist die Wunde nicht der Gestalt Akamas geblieben? Sie gehört Mars; der himmlische Arzt muß sie heilen; sein göttlicher Körper war seiner Natur nach also verwundbar; wie also eben seiner Natur nach nicht sichtbar? oder gar nicht anders als unsichtbar?

Nein! mein Homer ist viel zu sinnlich als daß er, sein ganzes Gedicht durch, von so geistigen Göttern und von so feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute, wissen sollte. Einem persischen Epopöisten würde eine solche innere Unsichtbarkeit der Götter gefallen haben, allein ein griechisches Auge will in der Epopöe auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken; es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nöthig haben sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nöthig sie nicht sehen zu lassen, so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe: den Begriff des Himmlischen und Erhabenen der einem himmlischen Wesen zu-

[1] Iliad. *E.* 126—130.

[2] Iliad. *E.* 867.

kommt; ist sie glänzend, so ist sie der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön düftend, so die Verkündigerin einer lieblichen, angenehmen Gottheit. Alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande; sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen, und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein Hokuspokus einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade heraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Freilich in den spätern Zeiten, da man die Homerische Mythologie quintessenzirte und aus ihr ein paar Tropfen metaphysischen Geist abzog, da wußte man nicht genug von der innern Unsichtbarkeit der Götter, von ihren mystischen Erscheinungen, von dem Ueberirdischen ihrer Epiphanien u. s. w. zu vernünfteln; allein solche Theophanien, solche feine Metaphysik über die Natur der Götter gehört in den Kreis der spätern Platonisten und Pythagoreer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimnisse. Ich denke aber daß wir hier nicht über Jamblichus, sondern über Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Ursache zufrieden daß, wenn der Maler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf; und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühl gebührt den griechischen Göttern die schönste Sichtbarkeit und Jugend als ein Prädicat ihres Wesens; und ohne solche sich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu sollen, sich die Unsichtbarkeit als den natürlichen Zustand der Götter vorstellen zu müssen — das kann keine griechische Seele, kein griechischer Dichter und Künstler, ja selbst kein weiser Epikur. Mit dem Begriffe schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter,

das Leben ihrer Geschichte und Thaten, die so genau bestimmten Stufen ihrer Idealgestalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menschenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich sehe nicht mehr die schönen sinnlichen griechischen Götter; ich sehe sichtbar seyn wollende Phantome! Weg mit der ketzerischen Neuigkeit! ich bleibe bei der alten griechischen Rechtgläubigkeit.

14.

„Auch die Größe der Homerischen Götter kann der Maler nicht nachahmen!" Und was Lessing darüber sagt,[1] läuft auf die drei Ursachen hinaus: daß in der Malerei weniger das Wunderbare der poetischen Einbildung als die Gewohnheit zu sehen, die anschauliche Wahrheit des Auges, herrsche; zweitens daß, da die Malerei innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bei dem Dichter, dessen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht bloß also zwischen Himmel und Erde, und am wenigsten zwischen vier engen Seiten wirkt; drittens daß, wo die Größe und Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnte, der Maler in diesem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der der für seinen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewegung zum Mittelpunkte seiner Wirksamkeit machen kann. — Es könnte diesen Ursachen ein sehr philosophischer Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns werth wäre.

Ich bleibe gar zu gern bei Homer, insonderheit wenn Lessing den Ausleger desselben machet. — Größe, Stärke, Schnelligkeit, sagt Lessing — Homer hat davon noch immer einen höhern wunderbaren Grad für seine Götter im Vorrath als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt. In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand diese Assertion in Abrede seyn; nur dürfte er sich vielleicht der

[1] Laokoon S. 131—136.

Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteiget. Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben."[1]

Lessing hat die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homer hiebei angezogen, und so sind leicht die Ausleger des Homer, alte sowohl als neue, genugsam zu erkennen, die sich der wunderbaren Statur der Götter Homers nicht genug erinnert; sie sind[2] Eustathius, Clarke, der durch seine Anführung Eustathius genehmigt, und Ernesti, welcher letztere die Homerische Beschreibung des Helms der Minerva mehr auf die Festigkeit als Größe desselben will gezogen wissen. Wie nun? ist die alle natürlichen Maße weit übersteigende, körperliche Größe ein Charakter der Homerischen Götter? ein ebenso offenbarer, kenntlicher und nothwendiger Charakterzug als Schnelligkeit und Stärke? und dann noch zum Ueberfluß, haben die alten Meister der Bildhauerei, wie Lessing überzeugt ist, das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel ist leicht zu denken, daß, wenn der Dichter seinen Göttern eine mehr als Helden- und Riesenstärke gibt, er diese Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeschlossen haben; etwas das wider alle poetische und menschliche Wahrscheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anschaulichen des Dichters völlig entgegen, menschenähnliche Götter mit unermeßlicher Stärke wirken, und unter dem gewöhnlichen Grade von Menschengestalt sehen zu lassen. In mystischen Geheimnissen wären solche Götter willkommen, weil man umsomehr seine Geschicklichkeit zeigen kann Knoten aufzulösen, je mehr

[1] Laokoon S. 135.
[2] E. 744 ed. Clark-Ernest.

Knoten und Widersprüche man geschlungen; aber im Felde der offenbaren Poesie sind solche Wesen Mikromegas.

Daß also die Statur des Körpers der geäußerten Stärke nicht durchaus, und schon dem sinnlichen Anblicke nach widerspreche! Nun aber weiter: wo kein übermenschlicher Grad der Stärke geäußert wird, da ist auch keine übermenschliche Größe nöthig, wären es auch Götter oder Göttinnen. Ja, wo es gegentheils zum Charakter dieser und jener Gottheit gehört diese übermenschliche Stärke nicht zu besitzen, da wäre die hypergigantische Statur in dem Anschaulichen der Dichtkunst ein unleidlicher Widerspruch. Ich denke meine Folgerungen sind wahrscheinlich, und sie sollen gewiß werden. Homer sey Zeuge: sein Jupiter, sein Neptun, seine Minerva mögen so groß seyn als sie wollen, eine Juno von königlicher Schönheit schon nicht völlig so. Sie mag so viel großes in ihrem Anblicke haben daß er sie stieräugicht[1] nenne; so viel erhabenes in ihrem Gliederbaue als dem Weibe gebührt das in Jupiters Armen ruhet; sie mag, wenn sie sich zornig auf ihrem himmlischen Throne reget, den großen Olymp erschüttern.[2] — Ideen von ihrer Hoheit und Größe! Nur daß diese im eigentlichen Verstande mir nicht zuerst durch die körperliche Statur vorgestellt werde, daß sich nicht auf diese, als auf den Hauptanblick, mein Auge heften dürfe, sonst verliere ich die Königin der Götter, die herrlichste der Göttinnen aus den Augen; ich sehe ein Riesenweib. Wo hat sie alsdann, die Langstreckige, wo hat sie alsdann im Himmel Raum? Wie groß muß ihr himmlisches Brautgemach[3] seyn, das ihr Vulcan erbauet? wie groß der Schlüssel und das Schloß zu diesem Gemache,[4] das kein Gott eröffnen kann als sie? Wie viel Centner Ambrosia wird sie brauchen um ihren

[1] *Βοῶπις πότνια Ἥρη.*

[2] Iliad. Θ. 198.

[3] Iliad. Ξ. 163. etc.

[4] *N.* 168.

Körper[1] zu säubern? Wie viel Tonnen Oel um ihn zu salben? Wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck seyn? Wo wird sie mit Jupiter auf dem Berge Ida in ihrer süßen Umarmung[2] Raum haben? — — Ich mag nicht weiter, genug! alles Süße und Große in dem Gemälde Homers von ihrer Ankleidung, Auszierung und Umarmung,[3] verschwindet mit der unermeßlichen Gestalt. Sobald auch nur mit einem einig kenntlichen Zuge die gigantische Statur zum Hauptaugenmerke würde, so schwänden die Gränzen der Schönheit, oder wenn man lieber will, der höchsten Vollkommenheit im weiblichen Gliederbaue. Mein Auge erliegt wenn es ins Ungeheure soll, und die Bewunderung die ich jetzt fühle verwandelt sich in eine Art von grauenvollem Selbstgefühle, Schauder und Ekel. Hat Homer also nicht gut gethan daß er „seiner Göttin nicht so offenbar eine körperliche Größe gab die alle natürlichen Maße weit überstiege?"

Bei seiner Venus wäre diese noch von üblerer Wirkung. Wenn sie ihm die das süße Lachen liebende Göttin[4] ist, wo bleibt das süße Lachen im Riesengesichte eines Weibes? Der Mund möge sich auch nur zum Lächeln verziehen wollen, die Lippen sich auch nur von fern dazu regen: der sich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das sich meldende Lachen wird Grimasse, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdann diese Riesengestalt, wenn sie über eine Ritzung ihrer Haut am Finger schreiet, klaget, weinet und den ganzen Himmel erreget.

[1] Ἀμβροσίῃ μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος
Λύματα πάντα καθῆρεν, ἀλείψατο δὲ λίπ᾽ ἐλαίῳ.
Iliad. Ξ. 171. 172.

[2] Ibid. 345. etc.

[3] Ibid. v. 153. etc.

[4] Φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη.

Kurz, wo Größe und Stärke nicht das Hauptstück im Charakter einer Gottheit ausmacht, da ist die übermenschliche Statur auch nicht ein nothwendiges Augenmerk. Wo der Charakter der Gottheit damit aber gar nicht bestehen kann, z. E. die höchste Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendste Schönheit in der Tochter Dionens: da bleibe sie unsern Augen weg. Diese können, als menschliche Augen, das Ideal der hohen sowohl als der lieblichen Schönheit eines menschlich scheinenden Körpers nicht anders als mit natürlichem Maße bestimmen; zwar mit dem Unterschiede daß in der Malerei dieß Maß in den Gränzen der Kunst bleibt, in der Poesie aber sich zu der Stufe erheben kann, die in der Phantasie des Menschen die höchste ist; daß aber auch dieß Höchste für die Phantasie überschaulich, in seinem natürlichen Maße bleibe. Geht dieß anschauliche Ganze verloren, übersteigt die Statur der Juno und Venus die Größe in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke, so hat der Dichter seinen Eindruck verfehlt.

Nun selbst die Gottheiten, deren Charakter und Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfasser Neptun, der mächtigste aller Götter, Jupiter; und ich wiederhole aufs neue: daß bei ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerspreche; nicht aber, daß von Größe auf Stärke bei Homer der Schluß gemacht werden dürfe!

Homer gab uns keinen einzigen der Götter gemalet, so auch nicht ihre „alles natürliche Maß übersteigende Größe;“ er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der große Jupiter! Aber er ist bei Homer deßwegen groß, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer seiner Augenbraunen bis zur andern sieben Tagereisen hätte? Das würde uns

Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Große dünken; Homer weiß bessern Weg. Er winkt mit seinen schwärzlichen Augenbraunen der Thetis sein höchstes Zeichen zu; das ambrosische Haar auf dem unsterblichen Haupte des Königes wallet, und der große Olympus bebt [1] — das ist der große Jupiter! Nicht wie lang, sondern wie machtvoll sein Augenbraun und sein Haar sey; nicht wie geräumig, sondern wie gebietend das Haupt des unsterblichen Königs; das ist das Augenmerk des Dichters. Das ist Jupiter, der Mächtige! Zeus, der Städteverwüster!

Einmal [2] will dieser Jupiter seine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken; er misset sich also mit ihnen — aber an körperlicher Größe? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? Unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen bessern Vorschlag an seine Götter und Göttinnen. Alle sollten sich an die himmelherabhängende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: Jupitern würden sie damit nicht vom Himmel zur Erde reißen können; „ich aber, fährt er fort, wenn ich ziehen wollte, mit Erde und Meer würde ich sie aufziehen, alsdann die Kette um den Gipfel des Olympus schlingen, da hingen sie alle in der Höhe. So weit mächtiger bin ich als Götter und Menschen." Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden als dieß von der Uebermacht des höchsten Gottes; allein ein Bild von der Uebergröße dieses Gottes über Götter und Menschen findet sich nicht.

So wird die Größe Neptuns durch seine Schritte [3] mehr errathen und angedeutet als geschildert; denn eine Ausmessung seiner ganzen Gestalt nach Maßgabe dieser Schritte wäre ungeheuer und

[1] Iliad. Α. 528.

[2] Iliad. Θ. 17—27.

[3] Welch ein Bild gibt der auf Ida die Wage des Schicksals haltende Jupiter! Die Schale der Griechen sinkt zur Erde; die Schale der Trojaner steigt zum Himmel — wie stark ist der wägende Arm des Gottes! Θ. 339. Solche Bilder liefert Homer, und keine Maßstäbe!

nicht Homerisch. Vielmehr hat der weise Dichter auch hier in Aeußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter gesetzt, um, nach der Stufe seiner Götter, auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größte Kraft mit der größten Sparsamkeit des Ausdrucks äußert. Sowie der höchste der Götter seine Größe durch einen Wink, so zeigt der nächste nach ihm an Hoheit, Neptun, die seinige eine Stufe tiefer — schreitend.[1] Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemessen, da sie einen ungeheuren Stein[2] ergreift, und den langstreckigen Mars zu Boden wirft. Vielleicht aber legt Lessing mehr Gewicht in diesen Stein als Homer in ihn legen wollte. „Er war ein schwarzer, rauher, großer Stein, der zum Gränzstein dahingewälzet war von Männern voriger Zeiten.“ Ob nun mit diesem Homer den Maßstab machen wollen daß ein Held seiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieser Stein also gleich soviel vierfach zusammengesetzten Mannskräften berechnet werden müsse als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich so genau nicht. Homer kann vielleicht bloß sagen: es war ein uralter Gränzstein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva[3] ist mir noch strittig: ob sie nach Maß oder Gewichte zu berechnen sey. „Um ihre Schultern legt Pallas die fürchterliche Aegis; die ringsum von Furcht umgeben, in der die Zwietracht und die Stärke, und die wilde Mordlust, in der auch das Haupt der Gorgone, des abscheulichen Ungeheuers, eingegraben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild des donnernden Zeus — aufs Haupt setzte sie den goldenen Helm“ — —

ἑκατὸν πόλεων πρυλέεσσ᾽ ἀραρυῖαν.

Was ist nun das letzte: der den Fußvölkern aus hundert Städten genug war? Es sey, wie Ernesti will, der den

[1] Iliad. Ν. 10—45.
[2] Iliad. Φ. 403.
[3] Iliad. Ε. 737.

Anfall einer Armee aus hundert Städten, geschweige denn aus Einer aushalten könnte. Oder, wie der Scholiast will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können; alsdann stimmt diese Erklärung in den Zusammenhang der Beschreibung von der fürchterlichen Aegis. Oder, wie andere wollen, der Helm den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten; diese Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beste; denn sie gibt das stärkste Bild von der innern Macht der Göttin, die sich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine stille, erhabene Weise äußert. — Es sey indessen welche von diesen Erklärungen es wolle; keine ist erdacht um die Stelle zu lindern, sondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Lessing annimmt: [1] „der Helm, unter welchem sich so viel Streiter als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können," diese dünkt mir unter allen die letzte. Wo ist je ein Helm dazu gewesen, um zu sehen wie viel Streiter unter ihm Raum haben? Wie müssen die Helden stehen, wenn sie mit dem Helme wie mit einem Scheffel sollen gemessen werden? wie wäre also Homer auf dieß kindische oder romantische Bild gekommen? Kurz, Homer gibt doch kein Maß der Minerva an der Statur ihres Körpers unmittelbar, sondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir schicklichste Erklärung gälte, vielmehr auf ihre innere Stärke: „sie setzte den Helm aufs Haupt, der den Kräften eines Fußvolks aus hundert Städten zu schaffen geben könnte." Welch ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menschenwürger, in allem roh und ungeheuer, in seinem Anfalle und in seinem Geschrei — warum sollte er's nicht auch in seinem Hinsturze seyn? Und da erlaubt sich Homer das

[1] Laokoon S. 135.

Bild daß er, so wie er zehntausend Menschen gleich aufschreien, auch im Falle sieben Hufen Landes [1] bedecken kann. Eine Riesengestalt! Aber die ist auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachschreien, und im Falle nachstrecken lassen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine so seltene Stellung lassen? — Zudem mißt Homer seinen Kolossus, da er liegt; aufrecht wagte er's nicht uns den ungeheuern Aufblick abzuzwingen. Zudem ist's bloß im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zusammennimmt, einen Gigantenkampf, der sich von einem menschlichen Gefechte unterschiede, zu schildern. In Schlachtordnung mit Menschen zusammengestellt, Führer menschlicher Heere, ist die übermenschliche Statur, „die alle natürlichen Maße weit übersteiget," ganz verschwunden. Mars und Minerva, da sie ein Heer auf dem Schilde Achilles anführen, können sich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine ansehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüstung unterscheiden; denn sie sollen ja Götter auf dem Schilde vorstellen — sie können in dieser ansehnlichen Gestalt vorragen, und die Menschenvölker etwas niedriger [2] seyn; aber an einen sieben Hufen langen Mars ist ja hier nicht zu gedenken, und ich weiß nicht wie Lessing eine Stelle für sich anführt, [3] die nur sehr wenig von seiner Assertion beweiset. Homer lindert die Größe der unter Menschen wandelnden Götter hier so, als sie Clarke und Ernesti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorstellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es ist Zeit daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit sind bei Homer nicht gleich wichtige Prädicate, um seine Götter von seinen vorzüglichsten Helden zu unterscheiden. [4] Selbst von

[1] Iliad. Φ. 407.
[2] Iliad. Σ. 516—19
[3] Laokoon S. 136.
[4] S. 135.

Stärke und Schnelligkeit wird niemand der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen diese Assertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegerische Venus, und Diomedes war doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen. [1]

Der Individualcharakter der Homerischen Götter und Göttinnen ist also das Hauptaugenmerk, nach welchem sich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein Allgemeinsatz in Betrachtung: Charakter ist hier über Gottheit.

Es gibt also bei ihm Göttinnen die an Stärke unter den Helden bleiben; Göttinnen also auch die an Größe den Menschen gleich seyn müssen; Götter die eben nicht größer seyn dürfen. Für das erste zeuge Venus; für das zweite Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen; für das dritte Apollo.

Ferner: Größe ist niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; sondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widersprechen.

Kann diese also durch andere Merkmale erkannt werden, um so gefälliger dem Dichter; und welches ist ein besseres Kennzeichen von Hoheit als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

Aus dieser also läßt Homer auf jene schließen; nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zeus, aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegentheil.

Ob endlich die Bildhauer das Kolossalische, das sie ihren Götterstatuen öfters ertheilten, aus Homer entlehnt? [2] — Diese Frage dünkt mich so als jene indianische: worauf ruht die Erde? auf einem Elephanten! und worauf der Elephant? — Von wem nämlich mag denn Homer das Kolossalische entlehnt haben, das er,

[1] Iliad *E*. 381. etc.

[2] Laokoon S. 136.

hie und da, diesem und jenem Gotte gibt? Mich dünkt, man könne in Aegypten den Ursprung von diesen und mehreren Homerischen Ideen finden, insonderheit an Orten wo das Alte der Göttererzählung, wo die Tradition von mythologischen Anekdoten herrschet, die, statt des Schönen, nach welchem er sonst seine Götter schaffet, ins wüste Große gehen. Ich habe Lust über ein paar Proben dieser Behauptung einige fliegende Schriftchen [1] zu lesen, die zu gut scheinen um unter Schriften ihrer Art zu verfliegen, insonderheit, da mir die Aufgabe im ganzen betrachtet: „was hat Homer von den Aegyptern entlehnet? wie hat er die alten Sagen voriger Zeiten in das Schöne seiner Kunst verändert?“ groß und noch ungenutzt vorkommt.

15.

Man muß nicht denken daß ein Philosoph, der den Unterschied zwischen Poesie und einer schönen Kunst zu entwickeln unternimmt, damit das ganze Wesen der Dichtkunst vollständig erklären wolle. Lessing zeigt was die Dichtkunst gegen Malerei gehalten nicht sey; um aber zu sehen was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sey, müßte sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z. B. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden.

Malerei wirkt im Raume; Poesie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben, diese durch articulirte Töne. Jene hat also Körper, diese Handlungen zu eigentlichen Gegenständen. „So weit ist Lessing in seiner Entwicklung gekommen.“ Nun nehme ein philosophischer Tonkünstler sein Werk auf; wiefern haben Poesie und Tonkunst gemeine Regeln, da sie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da sie Handlung singet? Der Redekünstler fahre fort: jede Rede kann Handlung schildern; wie denn die Poesie? wie

[1] Harles de Jove Homeri etc.

in ihren verschiedenen Gattungen und Arten? — Endlich diese Theorien zusammen, so hat man das Wesen der Poesie.

Auch bei der jetzigen einen Seite der Vergleichung ist's indessen als ob mir an dem Wesen der Poesie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Lessingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten verspricht. [1]

Er schließt so. „Wenn es wahr ist daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie: jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese articulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen, so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

„Gegenstände die neben einander, oder deren Theile auf einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

„Gegenstände die aufeinander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich seyn, wenn sie von einem festen Punkte anfinge; nun aber lasset uns zu ihm hinan. „Wenn es wahr ist daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie." Allerdings wahr!

„Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber articulirte Töne in der Zeit." Schon nicht so bestimmt! denn der Poesie sind die articulirten Töne nicht das was Farben und Figuren der Malerei sind!

[1] Laokoon S. 153.

„Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen." Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die articulirten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten was in der Malerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können also zwei so verschiedene Dinge ein drittes, einen ersten Grundsatz, zum Unterschiede, zum Wesen beider Künste geben?

Die Zeichen der Malerei sind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkürlich: die articulirten Töne haben mit der Sache nichts gemein die sie ausdrücken sollen, sondern sind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das **tertium comparationis** schwindet.

Malerei wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer articulirten Töne beruhet das nicht was in der Malerei auf dem Nebeneinanderseyn der Theile beruhete. Das Successive ihrer Zeichen ist nichts als **conditio sine qua non**, und also bloß einige Einschränkung; das Coëxistiren der Zeichen in der Malerei aber ist Natur der Kunst, und der Grund der malerischen Schönheit. Poesie, wenn sie gleich durch auf einander folgende Töne, das ist Worte wirkt, so ist doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succession der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um diesen Unterschied deutlicher zu machen, muß eine Vergleichung zwischen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Malerei und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Malerei wirkt ganz durch den Raum, sowie Musik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinanderseyn der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bei dieser das

Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblick des Coëxistirenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunst beruhet, so ist in dieser das Successive, die Verknüpfung und Abwechselung der Töne das Mittel der musikalischen Wirkung. Wie also, kann ich fortfahren, jene, die Malerei, bloß durch ein Blendwerk den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann, so mache sie dieß Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich: als Malerei durch Farben und doch in der Zeitfolge zu wirken; sonst gehet das Wesen und alle Wirkung der Kunst verloren. Hierüber ist das Farbenclavier Zeuge. Und also im Gegentheile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke Gegenstände des Raums musikalisch zu schildern, wie unerfahrene Stümper thun. Jene verliere sich nie aus dem Coëxistenten, diese nie aus der Succession; denn beide sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poesie aber ist der Auftritt geändert. Hier ist das Natürliche in den Zeichen, Buchstaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poesie wenig oder nichts; der Sinn, der durch eine willkürliche Uebereinstimmung in den Worten liegt, die Seele die den articulirten Tönen beiwohnet, ist alles. Die Succession der Töne kann der Poesie nicht so wesentlich berechnet werden, als der Malerei das Coëxistiren der Farben: „denn die Zeichen haben gar nicht einerlei Verhältniß zu der bezeichneten Sache." [1]

Der Grund ist wankend, wie wird das Gebäude seyn? Ehe wir dieses sehen, lasset uns jenen erst auf andere Art sichern. Malerei wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raums. Musik und alle energischen Künste wirken nicht bloß in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen solchen Hauptbegriff bringen, da sie durch willkürliche Zeichen,

[1] Laokoon S. 153.

durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieser Wirkung **Kraft** nennen; und so, wie in der Metaphysik **Raum**, **Zeit** und **Kraft** drei Grundbegriffe sind, wie die mathematischen Wissenschaften sich alle auf einen dieser Begriffe zurückführen lassen, so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen: die Künste die **Werke** liefern wirken im Raume; die Künste die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch **Kraft** — durch **Kraft** die den Worten beiwohnt, zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese **Kraft** ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coëxistente, oder die Succession.

Nun wird die Frage: welche Gegenstände kann diese poetische Kraft besser an die Seele bringen, Gegenstände des Raums, coëxistirende Gegenstände, oder Gegenstände der Zeitsuccessionen? Und, um wieder sinnlich zu reden, in welchem Medium wirkt die poetische Kraft freier, im Raume oder in der Zeit? —

Sie wirkt **im Raume**: dadurch daß sie ihre ganze Rede **sinnlich** macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikel der Kraft, der Worte, sondern die Kraft selbst, **den Sinn**, empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntniß. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam **sittlich** vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen: zweite Art der anschauenden Kenntniß, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philosophie ist, diese Art der Poesie allein zukommen, und macht ihr Wesen, das **sinnlich Vollkommene in der Rede**. Man kann also sagen daß das

erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Malerei, sinnliche Vorstellung sey.

Sie wirkt in der Zeit: denn sie ist Rede. Nicht bloß erstlich, sofern die Rede natürlicher Ausdruck ist, z. E. der Leidenschaften, der Bewegungen: denn dieß ist der Rand der Poesie; sondern vorzüglich, indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechselung theils, theils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirket. Das erste hat sie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das letzte aber, daß sie einer Abwechselung, und gleichsam Melodie der Vorstellungen, und Eines Ganzen fähig sey, dessen Theile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energisiret — dieß macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Griechen nannten; und diese zweite Succession hat Lessing nie berühret.

Keines von beiden, allein angenommen, ist ihr ganzes Wesen. Nicht die Energie, das Musikalische in ihr; denn dieß kann nicht stattfinden wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorstellungen, das sie der Seele vormalet, vorausgesetzt wird. Nicht aber das Malerische in ihr: denn sie wirkt energisch, eben in dem Nebeneinander bauet sie den Begriff vom sinnlich vollkommenen Ganzen in die Seele; nur beides zusammengenommen, kann ich sagen, das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum (Gegenstände, die sie sinnlich macht), in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also sinnlich vollkommene Rede.

Bei Lessing ist der vornehmste Gegenstand der Poesie Handlung; nur aber er kann aus seinem Begriffe der Succession diesen Begriff ausfinden; ich gestehe es gern, ich nicht.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, sind Handlungen.“[1] Wie? ich lasse so viel ich will auf

[1] Laokoon S. 151.

einander folgen, jedes soll ein Körper, ein todter Anblick seyn; vermöge der Succession ist keines noch Handlung. Ich sehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — sehe ich damit Handlung? Verschiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen, einzeln, todte, einander nachfolgend: sehe ich Handlung? Nie wird P. Kastells Farbenclavier mit seinem successiven Vorspielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern; nie wird eine melodische Kette von Tönen eine Kette von Handlungen heißen. Ich läugne es also daß Gegenstände die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, deßwegen überhaupt Handlungen heißen; und ebenso läugne ich, daß, weil die Dichtkunst Successionen liefere, sie deßwegen Handlungen zum Gegenstande habe.

Der Begriff des Successiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß ein Successives durch Kraft seyn; so wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen die durch die Kraft einer Substanz auf einander folgen; so wird Handlung. Und sind Handlungen der Gegenstand der Dichtkunst, so wette ich, wird dieser Gegenstand nie aus dem trockenen Begriff der Succession bestimmt werden können; Kraft ist der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dieß ist die Kraft die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft die auf meine Seele durch die Phantasie und Erinnerung wirkt; sie ist das Wesen der Poesie. — Der Leser sieht, daß wir sind wo wir waren, daß nämlich die Poesie durch willkürliche Zeichen wirke; daß in diesem Willkürlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poesie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, sofern sie natürliche Laute sind. —

Lessing indessen schließt aus dieser Folge von Tönen und Worten alles; nur sehr spät fällt es ihm ein [1] daß die Zeichen der

[1] Laokoon S. 165.

Poesie willkürlich wären; allein auch dann erwägt er nicht was der Einwurf: Poesie wirkt durch willkürliche Zeichen, sagen wolle.

Denn wie löset er diesen Einwurf? „Dadurch daß mit der Schilderung körperlicher Gegenstände die Täuschung, das Hauptwerk der Poesie, verloren gehe, daß also zwar Rede an sich, aber nicht die sinnlich vollkommenste Rede, die Poesie, Körper schildern könne." Die Sache scheint jetzt an besserm Orte. Eben weil die Poesie nicht malerisch genug seyn kann bei Schilderung körperlicher Gegenstände, so muß sie sie nicht schildern. Nicht, damit sie nicht Malerei sey; nicht, weil sie in successiven Tönen schildert; nicht, weil der Raum das Gebiet des Malers, und bloß Zeitfolge das Gebiet des Dichters sey — ich sehe bei allem keine Ursache. Das Successive in den Tönen ist, wie gesagt, dem Poeten wenig; er wirkt nicht durch sie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn seine Kraft verläßt, wenn er mit seinen Vorstellungen, unabhängig von seinen Tönen, die Seele nicht täuschen kann; ja, dann geht der Poet verloren, dann bleibt nichts als ein Wortmaler, als ein symbolischer Namenerklärer. Aber daß die Succession hier noch nicht am besten Orte sey, mag — sein eigenes Beispiel zeugen. [1] Wenn es Hallers Endzweck ist, uns in seinen Alpen den Enzian, und seinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdann den Zweck des Dichters, mich zu täuschen, und ich, als Leser, meinen Zweck, mich täuschen zu lassen; dieß ist alsdann der Grund und kein anderer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botanischen Lehrbuche gehe: wie werde ich da den Enzian und seine Brüder kennen lernen? Wie anders als wieder durch successive Töne, durch Rede? Der Botanist wird mich von einem Theile zum andern führen; er wird mir die Verbindung dieser Theile klar machen; er wird das Kraut meiner Einbildungskraft theilweise und im

[1] Laokoon S. 168.

Ganzen vorzuzählen suchen, was freilich das Auge mit einmal übersiehet; er wird alles thun was Lessing, der Dichter, nicht thun soll. Wird er mir verständlich werden? Darum ist nicht die Frage, wenn ich seine Worte verstehe: er muß mir klar werden, er muß mich auf gewisse Art täuschen. Kann er dieß nicht; sehe ich die Sache bloß im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anschauend, ein, so werde ich alsdann alle Regeln die Lessing dem Dichter gibt, auch dem Verfasser eines botanischen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm sehr ernsthaft sagen:[1] „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume, eines Krauts? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig. — Gesetzt nun also auch, der schriftliche Kräuterlehrer führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück — welche Mühe, welche Anstrengung kostet es ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen! — Solche

[1] Laokoon S. 166. 16.

Beschreibungen mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen, nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts." —

So spricht Lessing zum Dichter, und warum soll ich nicht eben so zum Kräuterlehrer sprechen, der mich bloß durch Worte lehren will? Ich sehe keine Veränderung des Falles, eben denselben Gegenstand, einen Körper, eben dasselbe Mittel ihn zu schildern, Rede, eben dieselbe Hinderung in diesem Mittel, das Successive der Rede, Worte. Folglich muß die Lection sich so gut auf ihn als auf jeden Wortschilderer passen.

Folglich muß die Ursache: „Succession verhindert Körper zu schildern," da sie auf jede Rede trifft, da jede Rede in solchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verständlich, sondern als eine Sache anschauend machen will, eigentlich außer dem Gebiete der Poesie liegen.

Folglich auch in demselben kein eigentliches, wenigstens kein höchstes Gesetz geben können, sondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann.

16.

Um auf einen fruchtbareren Weg zu kommen als dieser trockene Nebenbegriff gewähret, macht Lessing einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. „Die Poesie schildert durch successive Töne; folglich schildert sie auch Successionen,[1] folglich hat sie auch Successionen und eigentlich nichts als Successionen zum Gegenstande. Successionen sind Handlungen; folglich" — und folglich hat Lessing was er will; aber woher kann er's haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succession; und daß sie nur fortschreitende Gegenstände schildere, schloß er, weil sie in successiven Tönen schildert. — Wo bleibt hier die Kette? Gesetzt daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunst das wäre was das Nebeneinanderseyn

[1] Laokoon S. 152. 154.

der Farben in der Malerei: welche Proportion ist in dem Successiven der Töne, und in dem Successiven der Gegenstände die sie schildert? Wie weit halten diese Einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken? Und wie weit weniger eins aus dem andern schließen? — Und wenn sie auch dann Successionen schilderte, warum müssen diese Successionen Handlungen seyn? u. s. w. Die Gränzscheidung nach solch einem Risse kann kaum richtig seyn.

Kaum richtig von Seiten der Malerei, „ihr Wesen sey Körper zu schildern;" wenigstens bin ich mir fortschreitenderer Handlungen der Malerei bewußt als wovon Lessing ein Beispiel gibt, [1] nämlich eine Draperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von Seiten der Dichtkunst, wo aus dem Successiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht daß sie keine Körper schildern solle; denn können keine successiven Töne Begriffe von coëxistirenden Dingen erwecken, so sehe ich nicht wie irgend die Rede, die bloß hörbare Rede, anschauende Erkenntniß wirken könnte; denn Bilder, würde ich sagen, sind nicht hörbar. So sehe ich nicht, wie irgend die Rede zusammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die successiven Töne hangen nicht zusammen. So sehe ich endlich auch nicht wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweises, des Trauerspiels entstehen könnte; denn die ganze Succession der Töne macht kein solches Ganzes: „für das Ohr sind die vernommenen Theile jedesmal verloren." Es läßt sich also hieraus alles oder nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus „die Untauglichkeit der ganzen descriptive Poetry, [2] das Unpoetische aller malenden Poesie."

[1] Laokoon S. 178. 179.
[2] Laokoon S. 174. 175.

Noch weniger hieraus daß das Wesen der Dichtkunst Fortschreitung sey; [1] daß die Dichtkunst nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen müsse; daß Einheit der malerischen Beiwörter ihr Regel sey. [2] —

Ja nicht einmal daß sich „nur aus diesen Grundsätzen die große Manier Homers bestimmen und erklären ließe." Ich läugne Lessingen viel, und in seinem Grunde alles, aber darum läugne ich nicht alle Sachen die nur er auf diesen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

„Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen; alle Körper, alle einzelnen Körper malet er nur „durch ihren Antheil an den Handlungen, gemeiniglich und mit Einem Zuge. Zwingen ihn ja besondere Umstände unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so weist er durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in einer Folge von Augenblicken, in deren jedem er anders erscheint." [3] — Schön! vortrefflich! die wahre Manier Homers! — Nur ob Homer diese Manier gewählt, weil er mit successiven Tönen schildern wollte, [4] weil er körperliche Gegenstände anders zu schildern verzweifelte, weil er besorgen mußte daß wenn er uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zum andern führte, daß wenn er uns auch die Verbindung dieser Theile noch so klar zu machen wüßte, [5] dem Auge zwar die betrachteten Theile in der Natur beständig gegenwärtig blieben, für das Ohr hingegen die vernommenen Theile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deßwegen Homer seine Gegenstände in eine Folge von Augenblicken gesetzt, ist mir nie bei Homer beigefallen.

[1] S. 154. 155.
[2] S. 153.
[3] Laokoon S. 135.
[4] S. 153.
[5] S. 167.

Wenn seine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zusammensetzt,[1] entkommt da der Dichter dem Versuche ein Coëxistentes nicht mit Folgetönen zu schildern? Ich sehe Räder, Achsen, Sitz, Deichsel, Riemen, Stränge, nicht wie es beisammen ist, sondern erst langsam zusammenkommt. Erst werden mir die Räder, nicht bloß die Räder, sondern die Theile derselben, die ehernen Speichen und die goldenen Felgen, und die Schienen von Erz, und die silberne Nabe u. s. w. langsam vorgezählt, dann erst Achsen, dann erst der Sitz, alles in seinen Theilen; und ehe das letzte Stück dran ist, habe ich sicherlich das erste vergessen. Der Wagen steht zusammen, und trotz der Phantasie die sich jetzt das Bild des Wagens mit Einem Blicke und doch in allen seinen Theilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldenen Felgen, und die Schienen von Erz u. s. w., auf einmal anschauend denken könne! Ich sehe also kaum was Homer gethan hätte um gleichsam die Wirkung successiver Töne zu schwächen, um durch unzählige Kunstgriffe uns das Coëxistente gegenwärtig zu machen. Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Coëxistiven in allen seinen Theilen, „welche größere Mühe, welche schärfere Anstrengung kostet es diese langsamen Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen." Arbeitete der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen, da er uns seine Theile zerlegte, um ihn nachher in allen diesen Theilen zusammengesetzt darzustellen, so sage ich, hat er eben so vergeblich gearbeitet als Brockes wenn er uns Kräuter malet. Das Zusammensetzen, die Handlung der Hebe, kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander-zusammensetzen, was mit einmal gezeigt, gedacht werden sollte, ist Augenmerk; dieß ist bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zusammensetzen noch langsamer.

[1] Iliad. *E*. v. 722—731.

„Doch nicht bloß da wo Homer mit seinen Beschreibungen weitere Absichten verbindet, sondern auch da wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich aufeinanderfolgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Der Bogen des Pandarus z. E."[1] — aber wie kann Lessing hier in Homers Beschreibung eine Parallele der Folge in den Tönen mit dem Coëxistiren der Theile, und der Theile des Objects mit den Theilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus malen will, und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führet, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden, und uns erst den Felsen zeigt wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit gibt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen Homer habe das Successive seiner Beschreibungen der Natur des Coëxistenten gleichsam näher bringen, und die Theile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! — Statt daß sie durch diese Homerische Manier näher zusammen kommen sollten, sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen andern fremden Zügen (Jagd, Steinbock, Ort des Erhaschens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkstätte des Künstlers) liegen sie versteckt; und hätte Homer mit seiner Geschichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit einmal alle Theile des Bogens anschaulich zu geben, so hätte er eben den schlechtesten Weg genommen. Meine Phantasie wenigstens hat sich der Geschichte überlassen, den Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn sich nachher in allen seinen Theilen auf einmal zu denken, die fremden Züge in der Geschichte erst wegzulassen — welche Mühe! welche Absonderung! „Homer malet den

[1] Laokoon S. 163, 164.

Schild Achilles in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen seinen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau, daß es neuen Künstlern nicht schwer gefallen eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen. Er malet dieß Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des beschriebenen Kunstgriffes bedienet, das Coëxistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu geben."[1] Feine Bemerkung! richtiger Gegensatz mit Virgilen! Ob aber Homer dieß Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Consecutiven ein Coëxistirendes zu liefern? „Ob er die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell aufeinander folgen lassen, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen?" Ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten?[2] — Sollen diese Fragen ihr Ja bekommen, so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde seyn; möge ich sie auch werdend gesehen haben: ich erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Consecutive in ein Coëxistirendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künstlers kann das Schild mit allen seinen Figuren ein malerisches Ganzes gebildet haben; ich muß aufs neue das Schild herum übersehen, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur

[1] Laokoon S. 183. 184.

[2] Laokoon S. 166.

wieder sehen soll; und doch wo sind sie, wenn ich sie zu einem ganzen Schilde ordnen soll? Das Werdensehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es sey denn um mich noch weiter zu zerstreuen; das Nacheinanderwerden ist und bleibt der Knoten.

Homers Sprache sey so vortrefflich als sie seyn kann — jedes Wort liefere ein Bild — ohne alle Suspension der Beziehungen — so schnell fortschreitend als Diana in ihrem Gange;[1] soll dieß schnelle Fortschreitende da seyn, um gleichsam das Hinderniß des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuschenden Anblick eines räumlichen Gegenstandes, eines Körpers im Raume zu erwecken — dieß kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer seiner schreitenden Manier so treu geblieben seyn; dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt, dazu am wenigsten das consecutive Werden gewählt haben: „um die Theile seines Gegenstandes mit dem Flusse der Rede einerlei Schritt halten zu lassen." Dieß kann keine Rede, noch minder will's die Rede des Dichters; am mindesten wollte es der erste der Dichter. Seine ganze Manier zeigt daß er nicht fortschreite um uns, es sey wovon es sey, ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben, sondern er schreitet durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Homer ist immer fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Theilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist. Ich brauche also den Wagen der Juno, und den Scepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als sie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken sollen auf meine Seele. Darum also höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemälde sey; sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht seiner Arme, mithin von der Kraft

[1] S. 180. 181.

seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schusses zum voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil ansetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke. Lessing kann also nicht sagen, es sey Homeren mit seiner Geschichte des Bogens um sein Bild, und bloß um sein Bild zu thun gewesen. Um nichts minder als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache; sie, und nicht die Gestalt des Bogens, gehört zum Gedichte; sie, und keine andere Eigenschaft, soll hier energisch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne schwirrt, der Pfeil trifft — um so mehr den Pfeil empfinden. Dieser Energie zufolge, die in einem Gedichte das Hauptwerk ist, erlaubt sich Homer aus der Schlacht auf die Jagd zu spazieren, um die Geschichte des Bogens zu dichten; denn ich sehe keine andre Art, diesen Begriff in aller Stärke, als durch Geschichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Gestalt lernen; aus der Gestalt müssen wir Größe, aus dieser Stärke erst schließen; durch eine Geschichte lernen wir diese unmittelbar — und wenn es dem energischen Künstler, dem Dichter, bloß um diese Stärke zu thun ist, was soll er sich andere Arbeiten aufbürden? Der Maler male Bild, Gestalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfang bis zu Ende der Beschreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung lese die Lessing mit dem Schusse Pandarus macht; aus ihr ist bloß ein successives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energisches Bild zu hören, wobei wir nicht durch successive Töne malerisch, sondern in jedem Tone energisch getäuscht werden, daß wir zusammenfahren sollen wenn endlich ein solcher Bogen trifft.

Ein gleiches gilt vom Scepter Agamemnons: ich betrachte die Geschichte desselben gar nicht als einen Kunstgriff uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige

Beschreibung seiner Theile einzulassen."[1] Sein Scepter ist ein uraltes, königliches, göttliches Scepter! Der Begriff soll wirken; um alle andern Kunstgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beschrieben.[2] Warum? Natürlich weil ich ohne den Dichter diesen Wagen nicht gesehen, weil ich ihn erst kennen lernen muß, um einen himmlischen Wagen zu kennen. Warum wird er zusammengesetzt? Natürlich weil wir einen himmlischen Wagen nie so gut kennen lernen als wenn er erst in seinen Theilen daliegt und zusammengesetzt wird. Um also die Vortrefflichkeit dieses Götterwagens, um den innern Werth aller seiner Theile, um seinen künstlichen Bau zu schildern, wird er zusammengesetzt; nicht aber um diese Theile successiv zu sammeln, da man sie coëxistent nicht sehen kann. Das Zusammensetzen ist hier kein Kunstgriff, kein **quid pro quo**, um uns so das Ganze zu geben: den ganzen Anblick zu sammeln ist kein Zweck des Dichters; im Zusammensetzen selbst liegt die Energie der Rede; nichts mehr. Bei jedem Theile sollen wir ausrufen: prächtig! göttlich! königlich! — Ist dieß, ist dieser Begriff sinnlich vollkommen in der Seele; das Ganze mit seinen Theilen war nicht mein Bild; das mag ein Kutscher lernen. — Der Wagen ist zusammen, die Energie also vollendet; ich rufe nochmals aus: prächtig! göttlich! königlich! und lasse Juno und Minerva kutschiren.

Der Schild Achilles[3] wird unter der Hand Vulcans. Warum wird er? Natürlich, weil er werden soll! Achilles hat Waffen nöthig: Thetis flehet Vulcan darum an; er verspricht's, steht auf, arbeitet — Warum soll er nicht arbeiten? Im ganzen Homerischen Gedichte sind Götter wirksam; ihre Auftritte wechseln mit den Auftritten der Menschen ab: nun ist Nacht; die Handlung steht; Vulcan

[1] Laokoon S. 159—163.
[2] Iliad. *E*. v. 722—31.
[3] Iliad. *Σ*. 497. etc.

haben wir so lange nicht gesehen, seitdem er als hinkender Mundschenke der Götter erschien; Achilles hat seine Waffen mit Patroklus verloren; nun gehe Thetis zum Vulcan, nun kann Vulcan schmieden, der Schild ist werdend. — Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopöe, und ist keine Figur die aus seinem Poem vorrufe, keine Besonderheit der Homerischen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bei jeder Figur die Vulcan aufgräbt bewundere ich den schaffenden Gott, bei jeder Beschreibung der Maße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, das dem Achilles wird, auf welches der in das Interesse der Handlung verflochtene Leser so sehnlich als Thetis wartet. —

Kurz: ich kenne keine Successionen im Homer, die als Kunstgriffe, als Kunstgriffe der Noth, eines Bildes, einer Schilderung wegen da seyn sollten; sie sind das Wesen seines Gedichts, sie sind der Körper der epischen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers, liegen; mit jeder andern Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Coexistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß daß dieser Vorwurf groß sey, daß der Kraft eines Dichters kein größeres Hinderniß gelegt werden könne als nicht in seinem Tone zu lesen; allein deßwegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zusammensetzen des Wagens der Juno, und in der Geschichte des Bogens und des Scepters, und in dem Werden des Schildes nichts als einen Kunstgriff bemerken will um einem körperlichen Bilde zu entkommen, der weiß nicht was Handlung des Gedichts sey, an dem hat Homer seine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, so schildert er's, wenn es auch ein Thersites seyn sollte; er weiß von keinen Kunstgriffen, von keiner poetischen List und Gefährde; Fortschreitung ist die Seele seines Epos.

17.

Nun aber ist Homer auch nicht der einzige Dichter; es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Aeschylus u. s. w. Sein ἔπος, seine fortgehende Erzählung, verwandelte sich mehr und mehr in ein μέλος, in ein Gesangartiges, und darauf in ein εἶδος, in ein Gemälde; Gattungen die noch aber immer Poesie blieben. Ein Sänger (μελοποιός) und ein lyrischer Maler (εἰδοποιός), Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (ἐποποιός) Homer.

Homer dichtet erzählend: „es geschah! es ward!“ Bei ihm kann also alles Handlung seyn, und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse; wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt; er hat das Schöpfungswort: „es ward!“ Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung: seine Erzählung wird ein Liedchen, sein Lied ein ἔπος des Liebesgottes. Es kann also seine Wendung: „es war!“ oder „ich will“ oder „du sollst!“ haben — genug, wenn sein μέλος von Lust und Freude schallet; eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.

Pindar hat ein großes lyrisches Gemälde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energisches Ganzes werden, wo kein Theil für sich, wo jeder, auf das Ganze geordnet, erscheinen soll: ein εἶδος, ein poetisches Gemälde, bei dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. „Ich singe!“

Wo mag nun Vergleichung stattfinden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verschieden! wie ungleich das Werk worauf sie arbeiten! Der eine will nichts als dichten; er erzählet, er bezaubert, das Ganze der Begebenheit ist sein Werk, er ist ein Dichter voriger Zeiten. Der andere will nicht sprechen; aus ihm singet die Freude, der Ausdruck einer lieblichen Empfindung

ist sein Ganzes. Der dritte spricht selbst, damit man ihn höre; das Ganze seiner Ode ist ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunst. — Kann jeder seinen Zweck auf seine Art erreichen, mir sein Ganzes vollkommen darstellen, mich in dieser Anschauung täuschen — was will ich mehr?

Es ist eine längst angenommene und an sich unschuldige Hypothese das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerk zu betrachten, wo alle Theile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen, mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedne Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopöe bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied beseelen will; noch der tragische Affect, in den mich ein Trauerspiel versetzet — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sey nun dieß Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine einzige Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganzes Pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Gränzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurtheilt werden.

Keine Pindarische Ode also eine Epopöe, der das Fortschreitende fehle; kein Lied als ein Bild dem der Umriß mangele; kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht als beschreibende Poesie. Sobald wir nicht um ein Wort, „Poesie, Poem,“ streiten wollen, so hat jede eingeführte Gedichtsart ihr eigenes Ideal — eine ein höheres, schwereres, größeres als eine andere; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andere, oder gar auf die ganze Dichtkunst Gesetze bringen.

Wenn also „Homer nichts als fortschreitende Handlungen malet, und für jeden Körper, für jedes einzelne Ding nur einen Zug hätte,

sofern es an der Handlung theilnimmt,"[1] so mag damit seinem epischen Ideal ein Genüge geschehen. Vielleicht aber daß ein Ossian, ein Milton, ein Klopstock schon ein anderes Ideal hätten, wo sie nicht mit jedem Zuge fortschreiten, wo sich ihre Muse einen andern Gang wählte? Vielleicht also daß dieß Fortschreitende bloß Homers epische Manier, nicht einmal die Manier seiner Dichtart überhaupt sey? — Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führet: „Homer schildert nichts als fortschreitende Handlungen," sogleich den Hauptsatz drauf schlagen: „die Poesie schildert nichts als fortschreitende Handlungen — folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." Wenn ich's bei Homer bemerke daß „er alle einzelnen Dinge nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge, male,[2] so darf nicht gleich der Stempel drauf; folglich schildert auch die Poesie nur Körper andeutungsweise durch Handlungen; folglich kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und was daraus mehr folgen soll" an Regeln von der Einheit der malerischen Beiwörter, von der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände — — u. s. w. Daß diese Grundsätze nicht aus einer Haupteigenschaft der Poesie fließen, z. E. aus dem Successiven ihrer

[1] Laokoon S. 155.

[2] Alle Körper die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert als mitwirken sollen. Auf einen schränket sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Geräth, Bogen u. s. w. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen als hier episch energisiren sollen. Schildert er eine Sache nur mit einem Zuge, so ist dieser meistens allgemein, und für diesen Ort unbedeutend; es sind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

Töne, woraus sie Lessing hergeleitet, ist bewiesen. Daß sie auch, und wenn sie alle in Homers Praxis so stattfänden, wie Lessing glaubt, doch auch nicht aus dem Successiven der Poesie überhaupt, sondern aus seinem nähern epischen Zwecke fließen, ist auch gezeigt. Warum soll nun dieser epische Ton Homers der ganzen Dichtkunst Ton und Grundsatz und Gesetz so gar ohne Einschließung geben als er sich bei Lessingen meldet?

Ich zittre vor dem Blutbade, den die Sätze: „Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie: Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen; jede Sache nur mit „einem Zuge u. s. w.“[1] unter alten und neuen Poeten anrichten müssen. Lessing hätte nicht bekennen dürfen daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man sieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim und von Gleim wieder nach Anakreon zurück, von Ossian zu Milton und von Klopstock zu Virgil wird aufgeräumt — erschreckliche Lücke. Der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Lessing hat sich gegen einige derselben erklärt und aus seinen Grundsätzen sich noch gegen mehrere erklären müssen. „Die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände sind ohne den oben erwähnten Kunstgriff Homers das Coëxistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln“ (es ist oben erwähnt daß Homer von solchem Kunstgriffe nichts weiß, und ein Kunstgriff, was könnte der zu einem so großen Zwecke als Kunstgriff wohl thun?) — „sind jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein „Genie gehört.“[2] Von diesen feinsten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleist, Marmontel; mich dünkt aber daß sie für Lessing nicht

[1] Laokoon S. 154. 155.
[2] Laokoon S. 173. 174.

so ins Unbestimmte hin beweisen. Horaz am angeführten Orte[1] schilt nicht die für poetische Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. s. w. malen, sondern am unrechten Orte malen:

— Inceptis gravibus plerumque et magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus, cum lucus et ara Dianae etc.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus. — —

Pope erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht „jedes ausführliche Gemälde körperlicher Gegenstände, das nur ohne den Homerischen Kunstgriff erschiene," für ein frostiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Herr v. Kleist, dünkt mich, wollte in seinen Frühling eine Art von Fabel legen (ein Plan ist sofern schon darin, daß sein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung bloß auf Gerathewohl bald hie, bald da gerissen, sondern nach der Angabe einer kritischen Schrift ein Spaziergang ist, der die Gegenstände in der natürlichen Ordnung schildert in der sie sich seinen Augen dargeboten); er wollte, sage ich, eine Fabel hineinlegen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenstände als ein frostiges Spielwerk hinauswerfen. Und Marmontel endlich will zwar in der Idylle mehr Moral und weniger physische Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dieß, eben dadurch auch „eine fortschreitende Folge von Handlungen werde, wo Körper nur mit einem Zuge geschildert werden sollen," weiß ich nicht, und nach Lessing ist sie im andern Falle nicht Poesie.

Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles; auch ich hasse nichts so sehr als todte, still-

[1] De arte poetica v. 14.

stehende Schilderungssucht, insonderheit wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödtlichen Hasse um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch coëxistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödtlichen Hasse um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung theilnehmen zu lassen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in successiven Tönen schildert, oder weil Homer dieß und jenes macht und nicht macht — — um deßwillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, so ist's daß Poesie energisch wirke: nie in der Absicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl successive) zu liefern, sondern daß schon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müsse. Ich lerne von Homer daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtniß, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke; von hier aus also, sonst nirgends her, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage daß Lessing diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie, „Wirkung auf unsere Seele, Energie," nicht zum Augenmerke genommen.

18.

Malerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper, sondern auch im Raume, durch Eigenschaften desselben, die sie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht bloß also daß kein Gegenstand der Malerei ohne Sichtbarkeit und Gestalt stattfinde, sondern Sichtbarkeit und Gestalt sind auch die Eigenschaften der Körper durch die sie wirket. Poesie aber, wenn sie nicht durch den Raum wirket, d. i. coëxistent, durch Farben und Figuren, so folgt noch nicht daß sie nicht aus dem Raume wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Gestalt schildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dieß nicht; denn sie wirkt durch den Geist und nicht durch den successiven Ton der Worte.

Malerei wirket durch Farben und Figuren fürs Auge; Poesie, durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag, so kann auch die Poesie, sofern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Malerin für die Phantasie genannt werden; und jedes Ganze eines Gedichts ist das Ganze eines Kunstwerks.

Nur da die Malerei ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch nichts, nach der Vollendung alles ist, und zwar im Ganzen des Anblicks alles, so ist die Poesie energisch, das ist, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt ist, erst zu empfinden anfangen, und erst durch Recapitulation der Successionen empfinden wollen. Habe ich also eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden, so wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Malerei will das Auge täuschen; Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemälden nur zwiefach; entweder täuschende Schönheit oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden.

Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze eines Anblicks; bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft miteinander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieser Aufgabe hat ein scharfsinniger Engländer [1] vorgezeichnet, der im Geschmacke des Shaftesbury ein Gespräch über die Kunst, und ein anderes über die Tonkunst, Malerei und Dichtkunst gegeben. — Schade nur daß er im letzten, statt bloß den Unterschied zwischen diesen dreien Künsten zu entwickeln, auf die leere Grille geräth, den Vorzug zu bestimmen den eine vor der andern habe. Zwischen völlig ungleichartigen Dingen läuft eine bloße Rangordnung auf einen schülerhaften Wettstreit hinaus.

Lasset uns sehen was Harris für Seiten des Unterschiedes findet. Zuerst macht er die sehr deutliche Eintheilung zwischen Künsten die ein Werk liefern, und Künsten die durch Energie wirken. Jene sind, deren Wirkung coexistirende Theile hat, wie eine Bildsäule, ein Gemälde; diese, die successive wirken, z. E. Tanz, Musik. Der Mittelpunkt des Lessing'schen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunst Energie ist, so kann die Vollkommenheit solcher Kunst nur während der Dauer wahrgenommen werden; ist sie ein Werk, so ist die Vollkommenheit nicht während der Energie, sondern erst nachher, sichtbar.

Malerei, Musik und Dichtkunst sind alle mimisch, nachahmend; verschieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Malerei mimisiret durch Figur und Farbe; die Tonkunst durch Bewegung und Töne — Malerei und Tonkunst durch natürliche, die Poesie durch ein künstliches und willkürliches Mittel. — Diesen Unterschied hat der Verfasser der philosophischen Schriften aufs gründlichste auseinandergesetzt.

Jede Kunst hat ihre Gegenstände. Die Malerei Dinge und Begebenheiten, die sich durch Figur und Farbe ausdrücken lassen: Körper; Kräfte der Seele, die sich im Körper äußern;

[1] J. Harris, Gespräche über die Kunst; über die Musik, Malerei und Poesie; über die Glückseligkeit.

Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruhet; Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets gleichförmig sind. Handlungen die in Einen Zeitpunkt zusammenlaufen; vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen. — Man sieht daß, von dieser Seite betrachtet, Lessings Laokoon nicht vollendet sey, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Maler geschrieben. —

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können; diese sind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objecte beider vorigen Künste. Zuerst, sofern sie durch natürliche Mittel nachgeahmt werden. Hier war leicht zu erachten daß die Poesie der Malerei nachbleiben müsse, denn alles lief da hinaus daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sey. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleichkommen könne. Kurz, die Vergleichung ist übel gerathen. Durch bedeutende Worte, als durch willkürlich verabredete Zeichen, und dieß sollte eigentlich der Punkt der Lessing'schen Vergleichung seyn.

In den eigentlichen Gegenständen der Malerei (d. i. die durch Farben, Figuren und Stellungen charakterisirt sind — deren vollständige Einsicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigstens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannichfaltigen Nebenumstände in einen untheilbaren Zeitpunkt zusammenlaufen): in allen diesen Gegenständen bleibt der Dichter dem Maler nach; denn erstlich, jener ahmt durch willkürliche Zeichen, dieser durch die Natur nach; dieser zeigt alles in

dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur theilweise, zergliedernd; und also langweilig oder dunkel.

Es gibt auch Gegenstände die der Dichtkunst eigen sind; Handlungen die in die Länge dauern, und die ein für die Malerei prägnanter Augenblick in Eins bringt; Sitten, Leidenschaften, Empfindungen, und Charakter an sich, die sich am meisten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Malerei völlig nach, leidet keine Vergleichung. — —

Harris geht nachher in die Gränzen der Poesie und Tonkunst, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünschte ich der Dichtkunst noch einen Lessing. Er betrachtet genauer den sittlichen, den geistigen Eindruck der Poesie; eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine Leser bloß auf einen Schriftsteller aufmerksam machen, der mit Lessingen einerlei Gegenstand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und scharfsinnig genug war seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er, statt des leeren Rangstreites, auf nichts als auf Unterschied, hiernach auf Gränzen, dann auf Gesetze hätte sehen wollen.

19.

Ich will nicht sagen daß Lessing nicht, dem Hauptzwecke seines Buchs nach, gegen Caylus, und gegen Caylus Affen an Unterscheidung Recht behalte; nur nicht immer an Gründen der Unterscheidung, und am wenigsten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halbem Wege, als wenn die Poesie durch Succession auf ein Werk arbeiten sollte, und nicht schon eben in der Succession ihr Werk liefere.

Der Dichter z. E., der uns Schönheit malen wollte, es sey nun ein Constantinus Manasses, oder Ariost, ging nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie sah Helena, wie sah Alcina aus?[1] uns mit seiner Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinter-

[1] Laokoon S. 204.

lassen u. s. w. Er führt uns durch die Theile, um jeden derselben als schön anschauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergessen hätten, soviel anscheinend zu wissen: Helena, Alcina war reizend. Hat Ariost auf Lessing damit keine Wirkung gemacht, so wird er vielleicht auf diejenigen seiner Landsleute Eindrücke machen die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus theilweise anzuerkennen gewöhnt sind; oder wenn Ariost selbst eine Alcina sähe, würde er vielleicht auf solchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer malt seine Helena nicht.[1] Warum? weil sie ihn nicht angehet, weil er von Anfang bis zu Ende seines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie sahe sie aus? sondern immer, was trug sich hier und damit zu? Helena kommt, die Greise sehen sie; wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten was sie fühlten und sagten; nicht aber läßt Homer sie das fühlen und sagen, um „durch Wirkung anzuzeigen daß Helena schön sey." — Ariost hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechischen Homer alles eher als dieß beständige Fortschreiten der Handlung hat, Ariost, der sein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu seiner Manier macht: Es ward, es ward, es ward, sondern auch „es war," und „wie war es?" Ariost hätte entweder so nicht fragen sollen, oder er mußte uns durch die Theile führen. — Nicht daß wir nachher die Theile sammeln, zusammensetzen; nicht daß nachher die Phantasie streben soll sich das Ganze eines Kunstwerks zu denken; im Schildern selbst, im Durchführen durch seine Theile hat er seinen Zweck erreichen wollen — Ob er ihn erreicht? davon mag jeder denken was er will; genug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorstellet, so thut er's nicht damit diese sich bewegende Schönheit dem sich bewegenden Verse entspreche; nicht

[1] Laokoon S. 201. 215.

als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Gestalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung ist, deßwegen unpoetisch würde;[1] sondern ich generalisire den Satz lediglich so: „jede Schilderung der Schönheit wirke energisch," d. i. zu dem Zwecke des Dichters zu dem sie da ist, und dann während jedem Zuge den sie liefert. Hiernach möge sich Ariost verantworten; aber das Lessing'sche Gebot: „Schönheit des Körpers zeige sich bei dem Dichter bloß durch Wirkung, bloß durch Bewegung,"[2] räumt zu viel auf.

Zu viel selbst in Homer; denn ich weiß wohl nicht ob bei der ganzen Juno, wenn er sie nicht körperlich, wenn er sie nur durch ein Beiwort schildern wollte, kein wirksamerer, kein reizenderer Zug sey als der, die weißellbogige Juno (man erlaube mir das ungeheure Wort), ob dieser Eine Zug der sey durch den sie an der Handlung theilnehme, der durch ihren Körper Handlung bezeichne u. s. f. So seine schönknieige Briseis, und seine blauäugige Pallas, und sein breitschulteriger Ajax, und sein geschwindfüßiger Achilles, und seine schönhaarige Helena — wo ist hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein schöner Zuruf an die Dichter:[3] „Malet uns das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet" — (wenn dieß nämlich die Energie eures Gedichts will), so habt ihr die Schönheit selbst geschildert (nämlich sofern ihr sie nach der vorigen Parenthese schildern müsset). Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter, schildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr sie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung schildern; der Form nach müsse euch kein Zug entwischen; der Gestalt nach schildert sie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

[1] Laokoon S. 217.
[2] S. 214.
[3] S. 215.

Wer kann läugnen daß in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdann auch zugeben daß manche Theile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geschildert werden können? einmal vorausgesetzt daß Ariost ein Gemälde seiner Alcina liefern sollte und wollte; wie konnte er wohl ihre Nase, Hals, Zähne, Arme in Wirkung schildern? Lessing frage:[1] was eine Nase sey an welcher der Neid nichts zu bessern findet, und ich frage: was eine Nase sey die sich in Reiz, in schöner Bewegung zeige? — Ariost mußte also entweder solche Theile auslassen, und da er's nun einmal auf Schilderung angesetzt, so würde die Auslassung einem Italiener so geschienen haben als jene seine Lobsatire auf ein schönes, aber großnasiges Mädchen, die alle Theile ihres Gesichts zum Himmel erhob, und bei Schilderung der Nase ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte solche Züge, die sich nicht anders als durch die Form anschauend machen ließen, schon so schildern, und sich destomehr an andern reizvollen, geistigen Zügen erholen. Ich halte diese Vermischung auch zu sehr nach dem Geschmacke der Italiener, als daß sie sich durch die vorstehende Lessing'sche Kritik diese und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll sind, würden rauben lassen. Noch minder gilt die Ursache,[2] warum Ariost mit seinen Schilderungen Unrecht haben soll: „was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen Stirn, Nase, Hand u. s. w. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts." Eben als wenn der Dichter die Figuren die er schildert auch im Kupfer müßte vorstechen lassen! Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wem kostet es Anstrengung sich eine Stirn, in den

[1] Laokoon S. 210.
[2] Laokoon S. 211.

besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal da sie der Dichter nennet? Ich empfinde hierbei nicht so, wie Lessing, mit Verdrusse die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung so etwas einzeln sehen zu wollen; nachher aber jedes zusammenzusetzen, mir alles in Einem, und Eins in allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieser Theile im Ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeister, zu denken — O die Anstrengung fordert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich theilweise, zeigte mir in jedem Theile die Schönheit; da energisirte seine Muse, und warum nicht? da sie kein akademisches Modell von Schönheit, das man auf einmal in allen seinen Theilen sehen sollte, zu liefern unternahm.

Und soll die Dichtkunst keine schöne Gestalt schildern, weil ihre Theile coëxistent sind, so sollte Homer auch keine häßliche Gestalt, keinen Thersites geschildert haben, weil ihre Mißtheile eben so coëxistent sind, und auch coëxistent gedacht werden müssen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden soll. Lessing hat Homeren durch sein Gewebe von kritischen Regeln selbst verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus wo er kaum durchkommt. „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar.“[1] Mich dünkt, Lessing thue einen Fehlstreich, um die Verlegenheit zu zerstücken. Wäre die Frage: wie kann der griechische Dichter einen Häßlichen schildern, da ihn doch der griechische Künstler nicht schildern mochte? so mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vors Auge; in der Schilderung des Dichters ist sie minder widrig; sie höret von der Seite der Wirkung auf unsern Anblick auf häßlich zu seyn. Aber was soll das hier? Es wird einmal eine körperliche Gestalt geschildert, successive geschildert, da ihre Theile und Mißtheile doch

[1] Laokoon S. 232.

zusammen existiren, da sie doch in Verbindung gedacht werden müssen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen soll — Weg also mit dem Thersites, nach Lessings Grundsätzen, nicht weil er häßlich, sondern weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt, und doch successiv, geschildert werden muß.

„Aber der Dichter kann ihn nutzen, er nutzt ihn zu“[1] — — so kann er doch also Formen, körperliche Schilderungen nutzen? Und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? Worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher schöne? und sind ihm jene erlaubt, wie weit eher diese? So kann er doch also, wenn er Energie in sie leget, auch körperliche Gegenstände schildern — Was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelassen; erschlaffet liegt er da! Mit einer solchen Zugabe hat Lessing den größten Theil seines Buches widerlegt.

20.

Und wozu nutzet denn Homer den Thersites? Die Frage wird wieder Homerisch, und in Homerischen Fragen antworte ich so selten mit Lessing gleich. „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich machen zu können. Durch seine bloße Häßlichkeit wird er nicht lächerlich, aber auch ohne dieselbe nicht seyn.[2] Auf diese Assertion bauet Lessing einen Theil seiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünschte als hier.

In meinem Homer ist der Hauptcharakter Thersites nicht lächerlich, sondern häßlich; er ist kein lächerlich, sondern boshaft knurrender Kerl, er hat die schwarzeste Seele unter allen vor Troja.“[3]

[1] Laokoon S. 232.
[2] S. 233.
[3] So machte ihn Ulysses
Οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημὶ χερειότερον βροτὸν ἄλλον
Ἔμμεναι, ὅσσοι ἅμ' Ἀτρείδῃσ' ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.
Iliad. *B.* v. 248. 249.

Alle sitzen ruhig; der einzige Thersites lärmt noch umher;[1] er fängt, wahrhaftig nicht zum Spaße, sondern mit der bittersten Galle, an zu zanken; er schmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, sondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich[2] schmählet er auf Agamemnon, auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das alles vor der Armee, verleumdend und lügenhaft, im dreistesten Tone, als ein Richter der Könige, und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen,[3] als hätten ihn alle dazu gedungen! Und in eben demselben Athem schimpft er die ganze Nation[4] selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone als hätte er mehr als alle gethan, müsse für alle sorgen, könne allen gebieten, könne über alle urtheilen! Und noch nicht genug! er muß noch einen Abwesenden,[5] den Tapfersten der Griechen, den Achilles, schmähen, und zwar mit der gräulichsten Lüge schmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das alles aus Dummdreistigkeit sagte! Aber nun kennet ihn Homer besser; er war schon von jeher gewohnt so pöbelhaft sich gegen die Könige zu setzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun[6] — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechischen Begriffen der Ehre kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher hassen ihn auch alle Griechen;[7] daher auch mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter,[8] da sich Ulysses seiner erbarmet,

[1] Iliad. *B.* v. 212.
[2] v. 221. etc.
[3] v. 227. — — ἅς τοι Ἀχαιοὶ δίδομεν κ. τ. λ.
[4] v. 232.
[5] v. 241.
[6] v. 215. — ὅ, τι οἱ εἴσαιτο γελοίϊον Ἀργείοισιν Ἔμμεναι·
[7] Iliad. *B.* v. 222. 223.
[8] v. 270. etc.

und ihn mit seinem Scepter zum Schweigen bringt; daher die allgemeine Stimme: „Ulysses hat nie eine herrlichere That gethan als jetzt, da er diesen bösartigen Schwätzer gezüchtigt."

So schildert ihn Homer mit jedem Zuge; so zeigt er sich selbst mit jedem Worte; so begegnet ihm Ulysses mit Auge und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichsten Blick zu;[1] spricht und handelt mit ihm en Canaille; so beträgt er sich hintennach selbst; er hängt die Nase, krümmt den Rücken, und weint — verächtlichste, häßlichste Seele vor Troja! Nach griechischen Begriffen war der Werth eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen sich selbst, auf Ehrerbietung gegen die so Ruhm verdienten, auf männliche Wahrheitsliebe, auf Achtung gegen das Publicum, auf freien Gehorsam gegen die Obern, auf Ehre gebauet; — in jedem Verstande war dieß ein Ideal einer häßlichen Seele.

Und nach griechischen Begriffen muß auch eine so häßliche Seele keinen andern als den häßlichsten Körper bewohnen; so schildert ihn Homer: „Am Gemüthe der bösartigste, am Körper der häßlichste aller Griechen vor Troja."[2]

Wo ist nun, daß Homer den Thersites häßlich macht um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Possenreißer vorführen will er wahrlich nicht; bloß ein Mißverstand des griechischen Ausdrucks[3] hat Lessingen und andere dazu verleitet. „Er war so niederträchtig," sagt Homer, „daß er seine Pflicht vergaß, mit den Königen zankte, sich Prügel zuzog, bloß um den Griechen mit seinen Reden eine Freude zu machen." — Nichtswürdige Seele! die alle für so mißvergnügt, so häßlich knurrend hält als sich selbst, die allen durch ihre Bosheit

[1] v. 245. ὑπόδρα ἰδὼν.

[2] αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε. v. 216.
Οὐ — — χερειότερος βροτὸς ἄλλος v. 248.

[3] Τι οἱ εἴσαιτο γελοίϊον Ἀργείοισιν
Ἔμμεναι — — — v. 215.

einen Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer und finde diesen Zug dem ganzen Gemälde seiner Reden, seiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulysses; er schilt seine Bosheit, verachtet seine Feigheit, straft seinen Trotz; so nehmen ihn die Griechen; sie hassen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen sich, da sein Rücken blutet; so tritt er vor, so wird er abgefertigt.

Ich sehe also nicht daß das *γελοίϊον* sein Hauptcharakter ist, noch minder daß dieser Charakter ohne Häßlichkeit nicht seyn könnte, wie Lessing philosophirt.[1] Ein häßlicher Körper, und eine häßliche Seele, was gibt dann das für einen Contrast des Lächerlichen! Nach griechischen Begriffen gehört nichts besser zusammen, und auch Homer gibt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu bestärken, um seine häßliche Seele uns sichtbar vor Augen zu stellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche ist so wenig die Hauptfarbe im Thersites, daß selbst die Züge die man dahin zu ziehen pflegt, sein unendliches Geschwätz,[2] sein vieles Geräusch,[3] sein Pöbelausdruck,[4] sein Zweck,[5] um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Lustigmacher, sondern, nach griechischen Begriffen, den in allem nichtswürdigen Menschen schildern. Selbst daß die Griechen über ihn lachen ist Schadenfreude, ist ein Gelächter des Hasses; nicht die unschuldige Freude über eine lustige Prise, die unschuldig lächerlich wird. Wäre Thersit ein solcher; er sey auch dumm, er sey auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft handelte — o so vergebe ich es Ulysses nicht, daß er so mit ihm umgeht. Laß den Häßlichen der sich schön, den Dummen der sich klug, den Feigen der sich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige

[1] Laokoon S. 233. 234.
[2] *Ἀμετροεπής.*
[3] *ἐκολῴα.*
[4] *Ἔπεα ἄκοσμα, οὐ κατὰ κόσμον.*
[5] *τι οἱ εἴσαιτο γελοίϊον Ἀργείοισιν.*

Schwiele auf dem Rücken laufen! Laß, o Ulysses, nur immer deinen Scepter ruhen, und wenn du, nach deiner Klugheit, dich selbst kennest, so sprich zu dem der dir bloß lächerlich auf der Nase spielt, was Onkel Tobias Shandy zu jener Fliege: „Geh, armer Teufel! warum sollte ich dir was thun? die Welt ist gewiß weit genug mich und dich zu fassen.“ Thust du das nicht, willst du einen häßlich Lächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich ist, Ulysses, so — —

Doch so ist der Homerische Thersites nicht; er verdient was er bekam; wir sagen mit den Griechen im Homer: „nie hat Ulysses edler gehandelt als jetzt!“ wir gönnen ihm gern seine Tracht Schläge. Wo bleibt also das Unschädliche, das οὐ φθαρτικὸν, das Aristoteles zum Lächerlichen fordert? Dem Ulysses und Agamemnon schadet freilich sein bösartiges Verleumden nicht; aber für seinen eigenen Rücken geht es nicht so gut ab; denn wem wird ein blutiger schwielenvoller Rücken als ein οὐ φθαρτικόν τι, oder als ein gutes Unterkleid, dünken? Auch den Griechen konnten Schläge, als Schläge, kein Schauspiel des Lächerlichen scheinen; wenn ihr schadenfroher Haß gegen Thersites ihnen nicht in dieser Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient hätte fühlen lassen. Der erste Strich vom Lächerlichen, das Unschädliche, ist also ziemlich zweifelhaft; und der andere, der Contrast zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bei Thersites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an sich selbst Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Thersites in diesem Lichte sehen.

21.

„Der Dichter (sagt Lessing) nutzt die Häßlichkeit, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen.“ [1]

Zuerst bemerke ich: daß, so verschieden an sich diese zwo Gattungen vermischter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, seyn

[1] Laokoon S. 232. 233.

mögen, so leicht können sie sich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unschädlich erkannt, wird, eben weil es uns schrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als schädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, schrecklich. Vielleicht werden beide also das Häßliche aus Einer Ursache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forschen:

Nicht alles Lächerliche darf häßlich seyn. Unter der großen Menge unschädlicher Contraste zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten gibt's zwar auch einen, der — häßlich schön heißt, und sich auf mancherlei Weise äußert, z. E. häßlich seyn und sich schön dünken, häßlich seyn und für schön erkannt werden, häßlich seyn und durch Auszierung schön seyn wollen u. s. w. Allein diese eigene Gattung lächerlicher Contraste macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-starke, der Klein-große, der Unwichtig-witzige in jeder Art, sind eben solche lächerliche Geschöpfe, als der Häßlich-schöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich seyn. Wenn ein Wesen seiner höhern Natur, seiner größern Uebermacht wegen, uns Schrecken [1] gebietet, so darf dieß Schreckliche weder in dem Gegenstande mit Formen, noch in unserer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergesellschaftet seyn. Ein Ungewitter z. E. oder, wenn ich's in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich schrecklich seyn, aber ohne Verzerrung des Gesichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann, selbst wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein schrecklicher, ein schaudervoller, keineswegs aber deßwegen ein häßlicher Anblick seyn.

Es folgt also: daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Es

[1] Die meisten Homerischen Götter sind schrecklich; aber deßwegen auch häßlich?

wird daher dem Wesen einer Kunst anheim gestellt werden können ob sie das was sie nicht brauchen darf brauchen könne, was sie nicht schlechterdings brauchen darf hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den schädlichen Contrasten die das Lächerliche machen, gibt's namentlich auch den Contrast des Häßlich-schönen; zum Lächerlichen also kann Häßlichkeit wirklich ein wesentliches Ingrediens seyn, um es hervorzubringen.

— Wo also das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft, da treffe es wesentlich zu; es gehöre mit zum Contrast; es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, ist's auch ein Kennzeichen daß es wegbleiben muß. — So erklärt Lessing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weise und rechtschaffene Aesop in der häßlichen Gestalt des Thersites, durch dieselbe, im Contrast mit seiner schönen Seele, lächerlich werden solle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen, so könnte es bloß als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß also nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemischt werden; damit es die Hauptempfindung ja nicht schwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn er's nicht werden soll.

Wo ein Gegenstand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden soll, da kann er, solange er in den Gränzen der Wahrscheinlichkeit bleibt, nie zu häßlich seyn. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings zu sehr verstärkt werden, und, als Hauptingrediens behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenstand ganz häßlich fühlen, so daß die Idee des Unwillens, des Ekels, jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen ist Schauder der Furcht; das Blut tritt zum Herzen zurück; Blässe bedeckt das Gesicht; Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt sich die Natur zur Selbstvertheidigung zusammen; das Blut tritt verstärkt in seinen vorigen

Gang; die Wangen röthen sich; das Feuer breitet sich wieder aus; die Furcht ist vorbei; der Schrecken ist in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tödtete sich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders! Der Mißton, die widerwärtige Erscheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton; es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft also meinen Körper ganz anders als das Gefühl des Schrecklichen; sie gehören nicht in Eins.

Und auch zusammengeschlagen vermischen sie sich kaum. Der grausame Richard der Dritte[1] erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard Abscheu. Die Häßlichkeit seiner Seele, den Abscheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit seines Körpers verstärken; mit meinem Schrecken aber, mit seinem Charakter des Fürchterlichen, hat sie nichts zu thun. Wenn ich die abscheuliche Seele Edmunds[2] aus einem wohlgebildeten Körper sprechen höre, so kann ich den schönen Körper noch beklagen, der einer so schwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich seinen Einwohner hasse; der Abscheu an der Seele wird also durch den Körper nicht verstärkt, sondern eher geschwächt. Aber der Schrecken, welchen die schwarzen fürchtlichen Anschläge Edmunds erregen, ist ganz etwas anders; er wirkt, ungeachtet seines schönen Körpers, ebenso in vollem Maße. Edmund, der Bösewicht, ist mir abscheulich; Edmund, der schädliche Bösewicht, schrecklich.

Wenn ich es also Lessingen zugebe: „daß schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sey,“[3] so wird auch er mir zugeben daß sie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern bloß wegen ihrer Schädlichkeit sey; daß also der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung

[1] Laokoon S. 238.

[2] Laokoon S. 237.

[3] S. 236.

des Schrecklichen hervorbringen, daß er sie, eigentlich gesprochen, nie verstärken könne; kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwo ganz verschiedene Arten der Gegenstände, Furcht und Abscheu zwo ganz verschiedene Arten der Empfindung seyen. Lessing hat vielleicht sagen wollen: „Abscheu gegen die häßliche Seele des andern werde durch Abscheu an seinem häßlichen Körper verstärkt; der Dichter könne sich also der Formen des Häßlichen bedienen, um Abscheu zu verstärken." Alsdann hat er Recht, aber auch keine Verschwisterung der Empfindungen angegeben; denn Abscheu bleibt Abscheu, das Häßliche, das Abscheuliche sey in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abscheu genannt; Lessing glaubt,[1] sie Ekel nennen zu können, und geht darin von Mendelssohn ab, der Ekel nur in den niedrigen Sinnen, Geschmack, Geruch und Gefühl, nicht aber in Gegenständen des Gesichts, und kaum des Gehörs finden will.[2] Der Sprachgebrauch, der, in Sachen wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, scheint auf der Seite des letztern Philosophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterscheidungen.

Im eigentlichen Verstande scheint Ekel dem Sinne des Geschmacks zuzukommen; nicht aber bloß übermäßige Süßigkeit,[3] sondern jede widrige Berührung unserer Geschmacksnerven verursachet Ekel. Daher die große Verschiedenheit des Geschmacks auf verschiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern so und nicht anders gestimmt sind, so und nicht anders angenehm oder widrig berührt werden können. Hier ist also Ekel eine Haupteigenschaft des Uebelgeschmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Berührungen unserer Geschmacksfibern, wie Mendelssohn meinet, sondern, wie ich glaube, von jeder unserer Natur widrigen Berührung derselben herrühret. Gewisse Geschmacksarten sind ekelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem

[1] Laokoon S. 247.
[2] Literat. Br. Th. 5. S. 107.
[3] Literat. Br. Th. 5. S. 107.

Eigensinn Einer Natur, das ist nach der besonderen Spannung der Fibern in diesem einzelnen Subjecte. Gewisse Arten des Ekels sind angeboren, wenn die Werkzeuge des Geschmacks ursprünglich so und nicht anders gebildet sind; andere sind angewohnet, und durch lange Associationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges ist ekelhaft, wenn wir's kosten; ein anderes, wenn wir's gekostet haben, nachdem die widrige Berührung schnell oder langsam geschah u. s. w. Das Ekelhafte, was in Gegenständen des Geschmacks das Auge präoccupirt, ist nichts als Wiederholung voriger Sensationen, aber eine so starke Wiederholung, daß sie selbst Sensation erregt, und also mit derselben vermischt wird. — In Gegenständen des Geschmacks hat also das Auge nichts ekelhaftes.

Geschmack und Geruch sind in unserer Natur durch ein geheimes Band der Organisation vereinigt; die Stärke des einen pflegt nicht ohne die Stärke des andern zu seyn, und der Verlust des einen den Verlust des andern nach sich zu ziehen. Zunächst also kommt der Ekel dem Geruch zu durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber sagen daß er ihm bloß zukomme durch das Band der ähnlichen Organisation mit dem Geschmack? Ich glaube fast: auch ein ekelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geschmacksorgane. Er äußert sich also durch den Geschmack; er kommt dem Geruch zu, bloß als einem mit dem Geschmack verbundenen Sinne; jeder andere unangenehme, z. E. zu starke, zu betäubende, Geruch heißt nicht ekelhaft.

Dem Gefühl kommt Ekel schon sehr uneigentlich zu. „Eine zu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genug widerstehen," [1] z. E. ein Antasten des Sammets, feiner Haare 2c., kann im eigentlichen Verstande eben so wenig ekelhaft heißen als das sogenannte Kitzeln; es ist Widrigkeit, ein heterogeneres Gefühl, eine heterogenere Berührung als ich mag; und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun gibt's eine andere Widrigkeit, das

[1] Liter. Br. eb. das.

Gefühl einer heterogenen Nervenspannung, durch das zu Heftige, zu Gewaltsame. So kreischt uns ein Griffel ins Ohr, der einen Stein hinunter krallet; wir fühlen unser ganzes Nervengebäude widrig erschüttert; wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig ist der Gegenstand für unser fühlendes Ohr; nicht aber ekelhaft.

Dem Gehör, als solchem, kommt Ekel noch minder zu; denn „eine unmittelbare Folge von vollkommenen Consonanzen"[1] kann Ueberdruß, aber eigentlich nur demjenigen Ekel erwecken bei welchem Geschmack der Hauptsinn wäre, und der die Süßigkeit der Töne nur empfände, sofern sie mit der Süßigkeit, in Ansehung des Geschmacks, Aehnlichkeit hätte. Ein solcher allein würde in der übermäßigen Consonanz auch eine Aehnlichkeit mit übermäßiger Süßigkeit, folglich an Tönen Ekel empfinden; kein anderer! Ich sage mit Fleiß empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken ist hier nicht die Rede.

Endlich: ekelhafte Gegenstände fürs Auge. Lessing glaubt[2] „daß ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine geplетschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sich wohl so nennen ließen, daß wir etwas dabei empfinden was dem Ekel nahe komme, daß, je zärtlicher das Temperament ist, wir desto mehr von den Bewegungen im Körper fühlen werden, die vor dem Erbrechen vorhergehen." Ich mag bei so unsichern Sachen des dunkelsten Gefühls über Namen nicht streiten; indessen dünkt mich daß das zärtlichste Temperament, und dazu im zartesten Zustande der Empfindung, z. E. eine schwangere Frau, solche Gegenstände eher widrig als ekelhaft nennen, eher davor zurückschaudern und in Ohnmacht fallen, als sich darüber erbrechen werde; daß die unangenehme Empfindung immer also eher Widrigkeit des Gefühls, Abscheu des Anblicks, als Ekel zu nennen sey. Es sey

[1] Liter. Br.

[2] Laokoon S. 247. 248.

indessen darum daß ein solcher Anblick Bewegungen erregen kann die vor dem Erbrechen vorausgehen; gibt Lessing eben damit das Erbrechen nicht für die sicherste Wirkung des Ekels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinn des Geschmacks zukommt, so muß, wenn das Auge Ekel empfände, es bloß durch eine Association von Geschmacksideen solchen empfinden, und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht streiten.

Genug für mich daß Ekel eigentlich nur dem Geschmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geschmacke verbundenen Sinne zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Ekel, es sey denn daß in diesem und jenem Subjecte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organisation, oder in dem zur Natur gewordenen Laufe der Begriffe mit dem Geschmacke, und dem Geruche, gleichsam in näherm Bunde stehe. Es gibt nämlich Menschen bei denen der Geschmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichsam die herrschendsten sind, und den sinnlichen Empfindungen insgesammt also Ton zu geben vermögen; bei solchen kann sich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Ekel nähern, d. i. Bewegungen erregen die vor dem Erbrechen vorauszugehen pflegen. Allein diese Besonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Gesichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in diesen Sinnen durch Hülfe eines fremden Sinnes, des Geschmacks, unterschieden seyn sollte. Das Ekelhafte kann sich mehr oder weniger, nachdem die Organisation gestimmt ist, in jede unangenehme sinnliche Empfindung einmischen; nicht aber jede unangenehme sinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinn ist deßhalb Ekel.

Kommt also der Ekel vorzüglich dem Geschmack und andern Sinnen nur so fern zu als sie mit ihm verbunden sind, oder sich an seine Stelle setzen können; so —

Gilt erstlich auf die Frage: Warum ist in den schönen Künsten und Wissenschaften der Ekel nicht schön? die Ursache [1] so allgemein nicht, weil der Ekel bloß den dunkeln Sinnen zukommt; denn dem dunkelsten Sinn unter allen, dem Gefühl, kommt er nicht zu.

Noch minder ist der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, so gänzlich von der Natur des Ekels, als Lessing meinet; [2] denn Häßlichkeit äußert sich bloß dem Auge, Ekel eigentlich nur dem Geschmacke.

Am mindesten also kann sich zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche verhalten. [3] Lasset uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Ekelhaften durchfragen.

22.

Das Häßliche kann in der Dichtkunst gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie gesagt, hat die Dichtkunst alsdann in Veranstaltung der Formen keine andere Einschränkung als Wahrscheinlichkeit und Gleichgewicht des Contrasts, nämlich das scheinbar Schöne. Aber das Häßliche, ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Maler? Kann der Maler sein Häßliches in Contrast des seyn wollenden Schönen setzen, daß das Lächerliche hervorblickt? so wohl. Da dieß aber selten ist, da selbst bei der geistreichsten Hogarth'schen Composition die Malerei immer augenscheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Contrast durch häßliche Formen schildert, so bleibt sie gleichsam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trifft den Geist des Lächerlichen durch das Häßliche, der Künstler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptsache ist unsichtbar. Jener stimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieser kitzelt mich häßlich, und ich soll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poesie und Malerei nichts. Will aber der Dichter Abscheu erregen; eine abscheuliche,

[1] Liter. Br. Th. 5. eb. das.
[2] Laokoon S. 247
[3] S. 258.

bösartige, grimmige Seele an sich schon wird sich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abscheu verstärkt werden, so gebe er ihr einen ganz häßlichen Körper; denn wie anders kann wohl das Wohnhaus seyn das sie sich gebaut, in dem sie so lange gewirket? Soll der Abscheu sich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen die besser seyn könnte, so mildere er ihren Abscheu wenigstens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Maler hat hier Schranken seiner Kunst; denn wie selten will diese wohl Abscheu, höchsten Abscheu erregen? Und wenn sich mit dem Häßlichen kein Schrecken, sondern nichts als Abscheu erreichen läßt, wie könnte der Künstler das Häßliche zum Schrecken gebrauchen wollen?

Das Ekelhafte endlich — hier bin ich mit Lessing gar nicht einig. Das Wiesel, das Sokrates unterbrach, ist an sich kein ekelhafter Gegenstand, und die ekelhaften Züge, die Aristophanes sonst einmischt, sind ein Geschenk an den griechischen Pöbel, das wir demselben auch lassen können. Alle hottentottischen Erzählungen, sobald sie den Ekel zur Hauptwirkung haben, so dünken sie mir Ausgeburten des brittischen Ueberwitzes und *bösen* Humors. In Hesiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung; es sey aus welcher Ursache es sey — Ich mag die fließende Nase nicht sehen, ich mag nichts sehen was wirklich Ekel erwecket. Ekel, als solcher, läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein ekelhaftes Schreckliche ist, so ist in diesem Gräßlichen, was sich vom Ekel darein mischet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Ekel erregend halten was nur einen Nebenbegriff des Ekels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte; nichts für Ekel erregend was, ohne dem Geschmack und Geruch zuzugehören, bloß *widrig* genannt werden könnte; nicht alles endlich in einer künstlichen Nachahmung für ekelhaft was kaum

in der Natur selbst, die keiner unangenehmen Empfindung solch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Ekel.

Doch ich vergesse aus meinem kritischen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedene Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sey! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet; Homer und die menschliche Seele waren die Quellen aus denen ich dachte. „Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Lessing'sche, so werden vielleicht meine kritischen Erörterungen mehr nach der Quelle schmecken.“ [1]

Uebrigens sey jedes Wort und jede Wendung verbannt, die wider Lessing geschrieben scheine. Ich habe über seine Materien gedacht, und wo ich insonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, sprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendschreibens sprechen, wenn es die Abwechselung und der Inhalt der Materien zugelassen hätte. Wenn meine Zweifel und Widersprüche die Leser des Laokoons dahin vermögen ihn nochmals, ihn so sorgfältig als ich zu lesen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbessern; so habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevortheilet als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leser, so wie sein Urheber und Besitzer, gähnt. Meine Schrift selbst (wie würdig mir Laokon geschienen, um darüber zu denken!) sey ein Opfer meiner Achtung an den Verfasser desselben: Lobworte darzubringen hab' ich nicht.

23.

Der Rest [2] beschäftiget sich mit einigen Fehlern der Winckelmannischen Schriften; ich wollte daß die Aufmerksamkeit Lessings

[1] Leſſ. Vorr. zu Laokoon.

[2] Laokoon S. 261—298.

lieber auf das Wesentliche derselben und auf das ganze Gebäude seiner Geschichte gefallen wäre, das noch so mancher Schwierigkeit unterworfen ist. — —

Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erstgeburt des menschlichen Geistes, wallfahrte, und Winckelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten, so kann ich Winckelmannen nicht anders lesen, als ich einen Homer, Plato und Baco lese, und als er seinen Apollo sieht.

Indessen haben sich bei einem siebenmaligen Lesen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was insonderheit sein Geschichtgebäude aus den Materialien der griechischen Literatur anbetrifft, die Alten selbst zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich das Glück hatte von Winckelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten, so war ich beschäftigt mit mir selbst nochmals über seine Werke zu sprechen, und alsdann in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem sich sein Geist offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke gewesen von ihm, dem Griechen unserer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit seiner unsterblichen Werke etwas beizutragen! —

Und ach! Winckelmann ist nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entsetzlichste Weise, der Welt, Rom und seinem Deutschland entrissen! O, wenn du, Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon umherwandelst, so sieh die Bestürzung mit der mich die Nachricht von deinem Verlust traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend sah, und endlich die Thränen der Wehmuth die ich deinem Tode schenkte! Wie mancher Literator und Alterthumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern auch vielleicht sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts als verführende Spuren von ihm aufzuzeigen habe!

Kritische Wälder.

Zweites Wäldchen.

Ueber einige Klotzische Schriften.

Analytischer Inhalt.

I. Ueber Klotzens Homerische Briefe.

1. Warum es nicht so leicht sey in unserer Zeit Homer, in Absicht auf seine Sprache und seine Menschen, zu beurtheilen? Ob Homer das Maß des menschlichen Geistes? und ob es aus seinem Zeitalter wahrscheinlich sey daß er das Lächerliche affectiren wollen?
2. Klotzens Tadel auf Homer ist längst bekannt, und kein Tadel. Ekphrase der Episode Vulcans, zum Beweise daß er kein Possenreißer seyn wolle.
3. Ein Blick auf Thersites und Irus im Homer. Kann eine epische Hauptperson lächerlich seyn? Nein! Rettung des Homerischen Ulysses. Darf sie lachen? Warum nicht?
4. Unterschiede die Klotz übersehen. An sich ist lächerlich und belachenswerth; Haupt- und Nebenpersonen; die Theile eines Gedichts, und das Ganze; eine sich in andere auflösende Empfindung, und das Hauptgefühl der Epopöe, nicht einerlei.
5. Kann man Mythologie in Religionsgedichte mischen? Zuerst: merkliche Schwierigkeiten in der lateinischen Sprache. Zeiten und Länder unterscheiden noch mehr. Sonderbarkeit der Dichter die in Italien bei Wiederauflebung der Wissenschaften sangen. Der poetische Gebrauch der Mythologie muß alles entscheiden. Rettung der Mythologie in Milton.
6. Einschränkung und Auseinandersetzung der ganzen Materie. Poetische Gränzen der Mythologie in Religionsgedichten. Ob ein geistlicher Dichter der Dogmatik zu gut schreibe?
7. Proben der großen Wirkung heidnischer Ideen in Gedichten unserer Religion. Prüfung der neuen Vorschläge, auf was Art die Mythologie für unsere Religion zu brauchen sey?

8. Und für unsere Kunst. Ueber die Strahlen, die Flügel und den Donnerstrahl in der Kunstvorstellung unsers Gottes. Prüfung der Vorschläge hierüber nach Alterthums- und Religionsbegriffen. Ist's was unerhörtes daß christliche Dichter Gott auf einem Donnerwagen schildern?
9. Von der Mythologie in Profangedichten unserer Zeit. Ob sie durch Entdeckungen der Naturlehre und der Geographie, oder gar durch Allegorie ersetzt werde? Ueber Ramlers Liebe zur poetischen Allegorie.

II. Ueber die Schamhaftigkeit Virgils.

1. Ist die Keuschheitsvisitation eines Dichters der poetische Zweck desselben?
2. Grund der Schamhaftigkeit in der menschlichen Natur. Daß das κακόφατον ein schlechter Zeuge derselben sey. Rettung der Homerischen Episode des Paris.
3. Untersuchung der mancherlei Schambegriffe, bei der Liebe, bei dem Nackenden, bei gesellschaftlichen Ehrbarkeiten. Unterschied zwischen der natürlichen, gesellschaftlichen und moralischen Schamhaftigkeit.
4. Unterschied dieser Empfindungen bei verschiedenen Nationen, Morgenländern, Griechen und Römern gezeiget. Rettung der griechischen Freiheiten hierin.
5. Klotzens uncharakteristische Beleuchtung Virgils. Wie ungewiß ihn Klotz rette, und wie unpassend mit Homer vergleiche?
6. Ueber die persönliche Schamhaftigkeit Virgils. Ob und wie sie gerettet werden könne? Abhörung des Donatus, Servius, Martialis und Apulejus darüber. Lob der Heynischen Ausgabe Virgils.

Kritische Wälder.

Zweites Wäldchen.

Ueber einige Klotzische Schriften.

1.

Ich habe mich anheischig gemacht auf mehrere Klotzische Anmerkungen über Homer zu merken, und ich muß mein Wort erfüllen. Der Tadel sowohl als das Lob, das auf den ersten der Dichter fällt, trifft auf den Mittelpunkt der griechischen Literatur, und hat immer auch auf entferntere Punkte im Kreise der Gelehrsamkeit einen Einfluß. Es wird also lohnen, mit den Homerischen Briefen [1] in der Hand, ein Lustwäldchen der alten griechischen Musen zu besuchen.

Zuerst die Frage: Ist's wohl so leicht Homeren zu tadeln? ich meine so leicht für uns, in unserer Zeit, Denkart und Sprache? Es sollte scheinen. Denn sind wir nicht in Gelehrsamkeit und Wissenschaft und Stufe der Cultur ungleich höher als das Zeitalter Homers? Ist die Welt nicht dreitausend Jahre älter, und also auch vielleicht dreitausendmal erfahrner und klüger geworden? Kniet also nicht der Altvater Homer vor dem Geschmacke und Urtheile unsers Zeitalters wie vor dem Tribunal des jüngsten Gerichts? Ich sollte fast glauben, oder beinahe nicht glauben, denn unser Jahrhundert mag in allem was Gelehrsamkeit heißt so hoch gekommen seyn als es will und ist, so ist's doch in allem was zur poetischen Beurtheilung Homers gehört nicht höher; ja, ich behaupte daß es hierin

[1] Epist. Homer. Altenb. 1764.

dem Jahrhundert geborner Griechen, die Homers Zeitgenossen oder wenigstens Landsleute und Brüder einer Sprache mit ihm waren, weit hintennach sey. Wir sind nicht nur nicht höher hinauf, wir sind gewissermaßen aus der Welt hinaus gerückt in der Homer dichtete, schilderte und sang.

Homers Sprache ist nicht die unsere. Er sang, da dieselbe noch bloß in dem Munde der articulirt sprechenden Menschen, wie er sie nennet, lebte, noch keine Bücher-, noch keine grammatische, und am wenigsten eine wissenschaftliche Sprache war. Er bequemte sich also den Articulationen der Zunge seiner Menschen, den Beugungen und dem Wortgebrauche der lebenden Welt, in aller Unschuld und Einfalt seines Zeitalters. Wer kann ihn nun hören als ob er spräche? Tausend Wörter haben ihren Sinn allmählich umwandeln, oder sich in ihrem Gebrauche seitwärts biegen und verfeinern müssen. Müssen, ohne daß es jemand wollte und bemerkte, denn der Geist der Zeit veränderte sich. Man behielt immer das Wort, man glaubte auch immer denselben Begriff zu haben; denn in der gemeinen Sprache des Umganges wechselte man klare und nicht deutliche Ideen; und doch so, wie sich Lebensart und der Geist des Jahrhunderts änderte, so hatte sich auch der inwohnende Geist vieler Wörter verändert. Sehr spät endlich ward die Sprache wissenschaftlich. Der Wörtersammler, der die Begriffe auseinandersetzen, deutlich machen sollte, fand einige vielleicht schon gar nicht in seiner lebenden Sprache; er mußte rathen, und die Muse gebe daß er unter Hunderten nur Einmal übel gerathen hätte. Bei einem andern definirte er nach dem Begriffe seiner Zeit; wie aber, wenn dieser bloß ein jüngerer, ein abstammender Begriff gewesen wäre? Bei einem dritten nahm er vielleicht gar nur eine verfeinernde Bedeutung des Philosophen, eine Nebenbestimmung dieser und jener Schule, Provinz, Secte, Menschengattung, und trug sie ein. Nun komme nach dreitausend Jahren ein Mensch aus einer fremden

Sprache, aus einer ganz andern Welt, urtheile und richte, und mäkle Wörter, sicherer würde er die Bücher der Cumäischen Sibylla in Ordnung bringen.

Wer mir nicht glaubt, lese hierüber die Vorrede des arbeitsamen Johnsons zu seinem englischen Wörterbuche, und er wird vor einer Kritik zittern die ihn dreitausend Jahre zurück, in einen so frühen Zeitpunkt der griechischen Sprache, als in welchem der Dichter ihrer Jugend, Homer, sang, werfen will. Wenn schon zur Zeit Aristoteles geborne Griechen über einzelne Wörter Homers zweifelhaft waren, werden wir alsdann nicht weit öfter, wenn es insonderheit auf Würde der Wörter ankommt, in der Sprache des ehrlichen Sancho Pansa sagen müssen: Gott weiß wie Homer hätte dichten sollen. Ich rede nicht von dem Sinne desselben, sondern von dem Gefühle seiner epischen Würde in der Sprache; und zum Behufe des letztern reichen die vielen Hülfsmittel unter den Griechen selbst da zu, Homer beurtheilen zu wollen?

Ich gebe ein Beispiel, das ich brauchen werde. Das Wort γελοῖον hieß in den Zeiten der alten griechischen Einfalt überhaupt was Freude, was Lachen erwecket, ohne daß dieß Lachen der Freude noch ein Gelächter des Spottes seyn durfte. Das γελοῖον in einem Menschen war der Charakter eines süßen innigen Gefallens; das γελοῖον in einer Sache, in einer Rede, in einem Auftritte war Annehmlichkeit. Je mehr die Zeiten von ihrer unschuldigen Einfalt abwichen, desto mehr wurde der Begriff des „Lächerlichen" daraus. Das γελοῖον in einem menschlichen Charakter ward das „Pikante des Witzlinges" und endlich ganz die Narrenkappe eines Gecken; das γελοῖον in einem Auftritte ward „das Lächerliche, und endlich das Belachenswürdige." Welche Umwandlung von Ideen! Wer nun in einem alten Dichter der Einfalt das γελοῖον allemal für eine Possenreißerei nehmen will, weil etwa in der lateinischen Uebersetzung „ridiculum" steht, und darnach einen Menschencharakter

in Homer beurtheilen und tadeln und verdammen wollte, der könnte freilich sein Wörterbuch, und seine Uebersetzung, und die Meinung einiger alten Grammatiker auf seiner Seite haben, nicht aber darum auch den ursprünglichen Homer. Ueber den muß man nicht aus Uebersetzung und Wörterbuche, sondern aus dem lebendigen Gebrauche seiner Zeit urtheilen, oder das sicherste Wort wählen: *οὐκ οἶδα*!

Zweitens. Wenn die todte, die körperliche Natur, die Homer malet, sich seit ihm schon sehr verändert hat, wie viel mehr die Natur der Menschen, die Manier der Charaktere, die Nüancen in denen sich Leidenschaften äußern! Eine griechische Seele war gewiß von anderer Gestalt und Art als eine Seele die unsere Zeit bildet. Wie verschieden die Eindrücke der Erziehung, die Triebfedern des Staats, die Begriffe der Religion, die Einrichtung des Lebens, der Anstrich des Umganges! Wie verschieden also das Urtheil über die Würde der Menschheit, über die Beschaffenheit des Patrioten, über die Natur der Götter, über die Erlaubnisse des Vergnügens, über Anstand und Zucht — wie verschieden damals und jetzt! So weit Athen von Berlin, so weit müssen sich die Jugendeindrücke Homers hierüber von dem Urtheile eines seiner heutigen Kunstrichter entfernen. Wer die Geschichte des menschlichen Geistes in allen Zwischenzeiten zwischen Homer und uns kennet, wer den Umwandlungen und Vermischungen der Begriffe von menschlicher Natur, Religion, Gelehrsamkeit, bürgerlichem Interesse, Sittsamkeit und Wohlstande in allen diesen Zeiten nachgespüret, wer Augen hat um den Ort zu sehen auf welchen ihn die zusammengesetzten Kräfte so vieler Zwischenjahrhunderte geworfen haben, der wird in allem was Charakter einer Menschenseele ist ungemein rückhaltend seyn. Er wird Homer, den Schöpfer menschlicher Charaktere, studiren; er wird in den Zeiten desselben nach der damaligen Gestalt dieser so wichtigen Begriffe forschen; aber, wie ein Areopagit, im Finstern urtheilen? Kaum!

Der Verfolg wird Beispiele liefern, wie schielend es sey über den Uebelstand Homerischer Götter und Helden und Menschen nach den Begriffen unserer Zeit zu urtheilen. — Jetzt will ich nur fragen: ob Homer habe fehlen können, daß er sich nach den Sitten seiner Zeit bequemte? und nach welchen er sich denn hätte richten sollen? [1]

Homer mußte sich nach den Sitten der Zeit vor ihm bequemen, denn aus dieser schilderte er seine Helden, und was er also in derselben für Begriffe von Heldengröße, Heldenklugheit und Wohlstand fand, ward die Basis seines Gedichts. Wenn diese Heldengröße ohne Leibesstärke, ohne Schnelligkeit, ohne Wildheit der Leidenschaft, ohne eine edle Einfalt in klugen Anschlägen, ohne eine kühne Rauhigkeit nicht bestehen konnte, so wurden auch alle diese Charaktere seinem Gedichte eigen.

Auf solcher Grundlage stand sein Gebäude: ein Gedicht für seine Zeit. Die Vorstellungen der verflossenen Jahrhunderte sollten in der Sprache seines Zeitalters, nach dem Gefühl eines Sängers der in diesem Zeitalter gebildet war, nach dem Augenmerke einer Welt von Zuhörern die nach ihrer Zeit dachten, vorgestellet werden; so sang Homer, und anders konnte er nicht singen — Ein Barde voriger Zeiten für seine Zeit. Wer sich in diese zurücksetzen kann, in Erziehung und Sitten, und Leidenschaften und Charaktere, und Sprache und Religion — für den singt Homer, für keinen andern.

Es ist lächerlich von Homer fordern daß er sich nach den Sitten einer künftigen Zeit hätte richten sollen. Dazu gehört Gabe der Weissagung, und noch was mehr, die Gabe unmögliche Dinge zu thun. Wenn wir fordern daß Homer für unsere Zeit und Denkart hätte schreiben sollen, so hätte es ein alter Indianer und Perser, der auch Homeren in seiner Sprache las, fordern können!

[1] Epist. Homer. p. 24.

So auch ein scholastischer Mönch des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn er über Homer kam! So auch ein hottentottischer Kunstrichter, wenn einmal der Genius der Wissenschaften Europa verlassen, und mit Homeren in der Hand nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung ziehen wird! So auch ein jeder Thor von Einsiedler, der auf einer Säule, wie Simon, der Stylite, alt und grau wurde! Alle werden alsdann im vereinigten Chor mit unserm lateinischen Perrault anstimmen können:[1] **Homerum dormitasse aliquoties, apparet. Quod iis in locis inprimis patere existimo, ubi — — suae aetatis moribus inseruit nondum politis satis, et cum simplicitate rusticum aliquid et asperum habentibus.** Und was würde aus Homer, wenn er sich nach jedem Kunstrichter hätte richten wollen?

Nein! mein Homer soll sich nicht nach meinem Zeitalter gerichtet haben, die Sitten des seinigen mögen so weit abgehen als sie wollen. Ich bin zu bescheiden ihn **summam vim et mensuram ingenii humani** zu nennen;[2] denn wer bin ich daß ich die gesammten Kräfte der Natur wägen, und das Maß erfassen wollte das die Mensur des menschlichen Geistes enthält? Wer bin ich daß ich die Linie ziehen könnte: so hoch reicht Homer, und so hoch kann der menschliche Geist reichen! So sehr ich ihn als die edle Erstgeburt der schönen dichterischen Natur in Griechenland liebe; so gern ich ihn, als den Vater aller griechischen Dichter, verehre; so blöde bin ich, ihn als den Umfang, als das Maß des menschlichen Geistes, zu betrachten; so blöde, es abwägen zu wollen wie auch nur die dichterische Natur ihre Kräfte in ihm erschöpfet. Solange mir Apollo nicht den Wunsch erfüllet die Metamorphosen des mensch-

[1] Epist. Homer. p. 24.

[2] p. 19. Ich weiß diesen Ausdruck als gewöhnliche lateinische Phrasis; allein ich mag keine Phrasis die es ursprünglich nicht war, die keine Wahrheit hinter sich hat.

lichen Geistes auch in einer solchen Metamorphose meines Geistes durchwandeln und durchleben zu können; solange ich nicht mit den Ebräern ein Ebräer, mit den Arabern ein Araber, mit den Skalden ein Skalde, mit den Barden ein Barde, wesentlich, und durch eine Umwandlung meiner selbst geworden bin, um Moses und Hiob und Ossian in ihrer Zeit und Natur zu fühlen — so lange zittere ich vor dem Urtheile: „Homer ist die höchste Masse gesammelter Kräfte des poetischen Geistes, das höchste Maß der dichterischen Natur.“ Und ist schon bei einer einzigen Seite der Natur und des menschlichen Geistes, bei dem dichterischen Genie, dieß Urtheil schon so schwer; wie kann ich den Umfang gesammter Geisteskräfte, das Maß der ganzen Menschennatur in ihm berechnen! Wo weiß ich ob die Natur bei Bildung eines Alcibiades und Perikles und Demosthenes, als Geschöpfe ihrer Zeit betrachtet, sich nicht mehr erschöpft als bei Homer? Wo weiß ich ob ein Plato, ein Baco, ein Newton,

— — Das Ziel erschaffner Geister,

dieser bildenden Mutter nicht mehr in ihrer Art gekostet als Homer in der seinigen? Ein solcher Lobspruch geht ins Ungeheure; und wenn Homer **summa vis, et quasi mensura ingenii humani** ist, so wird der der ihn noch beurtheilen und tadeln kann, ein völliger Uebermensch, hervorragend über die Schranken des menschlichen Geistes. Da trete ich zurück, um den kritischen Gott anzubeten.

Ich betrachte Homer bloß als den glücklichsten poetischen Kopf seines Jahrhunderts, seiner Nation, dem keiner von allen die ihm nachahmen wollten gleich kommen konnte; aber die Anlagen zu seinem glücklichen Genie suche ich nicht außer seiner Natur, und dem Zeitalter das ihn bildete. Je mehr ich dieses kennen lerne, desto mehr lerne ich mir Homer erklären, und desto mehr schwindet der Gedanke ihn „als einen Dichter aller Zeiten und Völker,“ nach dem Bürgerrechte meiner Zeit und Nation, zu beurtheilen. Nur

gar zu sehr habe ich's gelernt, wie weit wir in einem Zeitraume zweier Jahrtausende von der poetischen Natur abgekommen, eine gleichsam bürgerliche Seele erhalten, wie wenig, nach den Eindrücken unserer Erziehung, griechische Natur in uns wirke! Wie weit Juden und Christen uns umgebildet haben, um nicht aus eingepflanzten Begriffen der Mythologie auch über Homers Götter zu denken! Wie weit Morgenländer, Römer, Franzosen, Britten, Italiener und Deutsche, wenn ich den Rousseau'schen Ausdruck wagen darf, unser Gehirn von der griechischen Denkart weggebildet haben mögen, wenn wir über die Würde der menschlichen Natur, über Heldengröße, über die Ernsthaftigkeit der Epopöe, über Zucht und Anstand denken! Wie gelehrt muß also ein Auge seyn um Homer ganz in der Tracht seines Zeitalters sehen, wie gelehrt ein Ohr um ihn in der Sprache seiner Nation so ganz hören, und wie biegsam eine Seele um ihn in seiner griechischen Natur durchaus fühlen zu können. Am sichersten, mein Urtheil über ihn sey nicht voreilend, damit ich ihm das nicht für einen Fehler anrechne was Tugend seiner Zeit war.

Nun mag Klotz die unten gesetzte[1] Einleitung zu seinem Homerischen Tadel rechtfertigen; ich finde den einen Theil derselben am unrechten Orte; den andern Theil sehr zweifelhaft. Am unrechten Orte steht die Betrachtung[2] daß Homer ein Mensch sey, Fehler habe, daß die Fehler der größesten Genies, eines Homer und Shakespear, ihrer Größe nichts benehmen u. s. w. Für unsern Zweck wäre die Betrachtung gewesen: ob Homers Fehler (als griechischer Dichter seiner Zeit, und nicht als Mensch betrachtet) von uns, und zu allererst von uns eingesehen, und dictatorisch beurtheilt werden können? Und so zweifelhaft dieß, so ungewiß wird mir das Folgende:[3] „daß Homer sein Gedicht mit nicht leichten Flecken be-

[1] p. 24. etc.
[2] p. 21—23.
[3] p. 24. 25.

sudelt, weil er sich entweder nach den Sitten seiner Zeit gerichtet, oder weil es schwer fällt zurückzuhalten was dem Leser Lachen erwecken könnte, oder aus einem Fehler seiner Beurtheilungskraft; kurz also, daß er sich zu dem herab läßt wovon Klotz achtet es schicke sich für die Würde und den Ernst des epischen Gedichts ganz und gar nicht."

Unpassend ist die erste Ursache: „daß Homer mit nicht leichten Flecken sein Gedicht besudelt, weil er sich den Sitten seiner Zeit bequemt." Homer mußte sich ihnen und der Zeit seiner Helden bequemen; nicht aber der Zeit der Capuciner, oder dem Jahrhunderte Ludwigs des vierzehnten, oder einem kritischen Jahrhunderte in Deutschland.

Höchst unwahrscheinlich die zweite Ursache: „Homer habe sich zu dem herabgelassen wovon ich halte daß es sich für die Würde und den Ernst des epischen Gedichts ganz und gar nicht schicke, weil es schwer wird das zurückzuhalten wovon wir glauben daß es dem Leser Lachen erwecken werde." Wer das Zeitalter Homers und seiner Helden kennet, wird zugeben daß demselben nichts fremder sey als eine Sucht des Lächerlichen.

Der epische Dichter Homer weiß nichts von lächerlichen Grazien. Das Zeitalter das er besingt, war „die Zeit der Heldengröße, eines hohen Ernstes nach griechischer Natur;" und die Zeit in der er lebte und sang, der Anfang des bürgerlichen Jahrhunderts," und also eines gesitteten Ernstes in edler Einfalt. Sowie in der ersten der Held, der Tapfere, der größeste Mann war; so in der zweiten der Weise und Gute — in beiden war an den lachenden, oder Lachen erregenden Witzling nicht wohl zu gedenken; sonst wären, statt Homerischer Epopöen, nichts als Crebillon'sche Romane, oder komische Epopöen, die Erstgeburt der griechischen Muse geworden. Bei Homer also, wenn er keinen Margites, sondern eine Helden-Iliade schreibt, bin ich vor dem unzeitigen, unwürdigen Lachen so sicher als ich's

bei den schönen und artigen Schriftstellern unserer Tage wohl nicht bin; und das vermöge des Homerischen Zeitalters.

Drittens endlich dünkt mich die Ursache des beschwerlich Lächerlichen in Homer eben so ungewiß, daß er, aus einem Fehltritte seiner Beurtheilungskraft, so unzeitig lächerlich, so lachsüchtig geworden: denn wer Homers Zeit kennet, wird zehn andere Fehltritte für wahrscheinlicher halten.

2.

Klotzens Meinung ist[1] „daß Homer manchmal an einem sehr ungeschickten Orte den Leser zum Lachen bringen wollen, und damit seinem göttlichen Gedichte nicht leichte Flecken angespritzt, die demselben eine nicht kleine Unförmlichkeit, und dem Leser Verdruß erwecken. Hieher kann man in der Odyssee den Streit des Irus mit Ulysses, und im ersten Buche der Iliade den Ort rechnen wo er den Gott Vulcan einen Gaukler (**histrionem**) spielen läßt — denn was spielt er anders als einen Gaukler, da er den Göttern Wein einschenket, und diese den hinkenden Mundschenken mit großem Gelächter begleiten?“ Noch mehr aber wird die Sache aus dem zweiten Buche erhellen — und nun kommt die Geschichte vom Thersites, die Klotz für unanständig, unschicklich, ungereimt, unwürdig erklärt, und mit einem Thersitischen Geräusche völlig aus Homer verwirft.

Nun wundere ich mich zuerst über die Verwunderung „daß unter allen Feinden Homers noch niemand auf diese Geschichte gefallen, daß, so sehr man alles zu seinem Tadel gesammelt, man nicht diesen Ort angeklaget.“ Ich wundere mich „daß sich Klotz so viele Mühe gibt, es zu untersuchen woher sich alle hätten betrügen lassen, diese Stelle nicht zu tadeln; daß er selbst eine Gedankencitation von Vida anführet, wo dieser wohl Thersites könne im Sinne gehabt haben, und — bei allem nicht den Franzosen, dem Klotz so manches Maleranekdötchen, und, zehn gegen eins, auch

[1] p. 24. 25. etc.

diesen ganzen Tadel schuldig ist — ich meine den berühmten d'Argenson.[1]

Dieser Franzose sagt bei Gelegenheit seines Julius Romanus und des lächerlichen Zwerges im Gemälde Constantins: „Es ist wahr daß sich eine solche lächerliche Figur zu einem so ernsthaften Gegenstande gar nicht schicket; man müßte denn diesen Maler mit dem Homer entschuldigen wollen, der in der Iliade einen Vulcan, worüber die Götter spotten, und einen von aller Welt verachteten Thersites anbringt, um den Helden seines Gedichts einen Contrast zu geben." Klotz hatte diese Stelle ganz vor Augen, trübt aber d'Argensons bessere Anführung Homers. Dieser gibt dem Thersites einen „von aller Welt verachteten Charakter," den ihm auch Homer gibt; Klotz macht ihn zum Possenreißer, was ein d'Argenson sich nicht einmal zu behaupten getrauete, und wovon Homer nichts weiß. Der Franzose läßt ihn und Vulcan vom Homer charakterisiren, um den Helden seines Gedichts einen Contrast zu geben; der Deutsche fährt über Homer her daß er, aus Ungeschliffenheit seines Zeitalters, aus der eitlen Sucht dem Leser ein Lachen am unrechten Orte abzujagen, oder gar aus Mangel der Beurtheilungskraft, dem Gedichte so häßliche Flecken einbrenne, dem Leser zur Last wäre, ihm am unrechten Orte ein unanständiges Lachen abzwinge, die Würde seines Epos aufopfere. —

Was also Vulcan betrifft, so wird jeder Kenner Homers wissen daß das Ideal seiner Götter nichts weniger als das Ideal höchstvollkommener, geistiger, allerhöchster Wesen sey. Sie haben alle ihren Charakter, der nach Körper und Seele, nach Stärke und

[1] Leben der Maler Th. 1 S. 81. Eben der Tadel, nur verändert, ist Voltairen und andern Franzosen eigen, und Lessing hat zu verschiedenenmalen die Sache von der Seite des Drama in Beleuchtung genommen; s. Dramaturgie 1 u. 2. Band hin und wieder.

Denkart, nach Würde und Neigungen, nach Ansehen und Verrichtungen so bestimmt ist als die Namen die sie führen, oder die Partei die sie im Homerischen Gedichte nehmen. Wie also bei den alten Künstlern die Bildung jedes Gottes ihr eigentliches Ideal, ihre Gestalt bis auf Bart und Haupthaar hatte; so sind auch im Homer ihre Charaktere gleichsam eine Reihe von eigenthümlichen Brustbildern, von Wesen wo jedes aus sich, wo keines, wie ein drittes, handeln muß. Gegen Menschen gerechnet haben freilich alle Homerischen Götter ihr eigenes Anständige; aber unter sich selbst ist wieder ihre Würde, ihr Anstand, ihre Art zu handeln so eigen bestimmt, so sonderbar als eines jeden Körper und Name. Man streiche in der ganzen Iliade alle Namen der Götter und Göttinnen aus: ich will jedes von ihnen aus ihren Reden und Handlungen errathen; und es kann aus Homer eine solche Gallerie von dichterischen Idealen seiner Götter erbauet werden, als Winckelmann seine Ideale derselben aus der Kunst aufstellet. [1]

Hier also, an unserm „so unanständig lächerlichen" Orte [2] — was war geschehen? Jupiter erscheint mit aller Ehrfurcht der Götter im Olymp, und die gebieterische Juno fängt über seine geheimen Rathschläge zu zanken an. Der oberste der Götter antwortet zuerst groß und unabhängig, und als Juno fortfährt und seine Rathschläge offenbaret, zornig und mächtig drohend. Verstummt vor Furcht, gebeugt in ihrem Herzen, sitzt die hohe Juno da, und alle Himmlischen, im Hause des Gottes versammelt, erseufzen. Eine schauderhafte Stille, eine unruhige stumme Scene, wie vor einem Ungewitter, herrscht im Olymp!

Wer soll sie brechen? [2] Soll Homer seinen Gesang schließen, und den Leser in einer bangen Besorgniß lassen ob nicht auf dieß schaudervolle Verstummen nachher wirklich ein Ungewitter erfolget?

[1] Geschichte der Kunst und Anmerk. dazu. S. 42. 2c.
[2] Iliad. *A*. v. 595.

ob nicht etwa die gebietende Juno den Streit erneuert, und also der mächtige Zeus seine Drohungen erfüllet? Unwürdige Besorgniß! der Hoheit des epischen Gedichts und dem Zwecke der Homerischen Handlung entgegen! Homer, der nirgends seine Handlung abbricht, sie mit jedem Worte weiter fortführt, thäte doppelt Unrecht, in seinem ersten Gesange, bei der ersten Versammlung der alles lenkenden Götter uns nicht das Ende ihres Raths wissen zu lassen, und noch ärger, uns auf sein ganzes Gedicht hin eine Idee von seinen seligen Göttern beizubringen, die uns wohl nicht den Zustand derselben sehr beneidenswerth vorstellte.

Vollendet muß also der Auftritt werden, aber wie? und durch wen? Soll Juno ihren Zank erneuern, und vor unsern Augen unglücklich werden? Unwürdiger Anblick! Soll sie fußfällig abbitten? Ein niedriger Weg zum Frieden des Himmels, dazu ganz unjunonisch! Eher ließe sie sich auf die gedrohte Art strafen, lieber wollte sie einer höhern Tyrannei unterliegen, als so ihre weibliche Hoheit verläugnen. Auf solche Bedingungen wird also kein Friede im Himmel!

Und wie denn? Es trete ein Friedensstifter auf zwischen beiden! Doch wer? Einer der durch sein Ansehen rechte, und durch die Würde seiner Person, als ein himmlischer Nestor, Jupiter und Juno zum Stillschweigen bringe? Solch einer ist nicht im ganzen Olympus! Der Streit ist zwischen den höchsten Göttern; er betrifft die Anschläge Jupiters und die rechtmäßigen Drohungen seiner Macht; seine ganze Klugheit, sein obergöttliches Recht, seine Gewalt — alles ist mit im Spiele. Wer soll nun auftreten ihm zu widersprechen, ihn ein besseres belehren zu wollen? Alle Anwesenden sind Unterordnungen, Unterthanen, Kinder! Selbst die Göttin der Rathschläge, Minerva, ist die Tochter seines Haupts, und kennet ihren Vater zu gut als daß er sich widersprechen, belehren lasse. Alle also, und ohne Aus-

nahme alle Götter von Würde, von Ernst handeln am besten wie sie bei Homer handeln, stille sitzen und schweigen.

Anders also, anders wird die Zwietracht im Himmel nicht gestillt, als daß jemand Juno, die schwächere, und noch dazu die unbillige Partei des Streites, besänftige — Wer soll dieß thun? Etwa einer der Jupiter und Juno kenne, vielleicht beide angehe, nicht zu erhaben sey, um beiden gute Worte zu geben, nicht zu ansehnlich sey, um seine Würde dabei in Gefahr zu setzen — Ein solcher sey's, und hat er etwa in seiner Geschichte, in seinem Charakter, in seiner Gestalt etwas was Juno warne und besänftige, was die Macht Jupiters gleichsam redend, sichtbar zeige, ihm also auch Recht gebe, ihn damit auch besänftige — ist ein solcher da, so trete er auf, und gebe den Göttern heitern Tag wieder!

Und siehe da! ein Gott von minderm Ansehen, ein himmlischer Handwerker; ein Gott, der Jupiter und Juno wohl gute Worte gäbe, ein Sohn beider; der in seiner Geschichte Beispiel genug von der Macht Jupiters seyn kann, Zeus hat ihn vom Himmel geworfen; der in seiner Gestalt warnendes genug für Juno habe; sein noch hinkender und ewig hinkender Fuß — kurz! da ist der ehrliche Vulcan. Vulcan also fängt an im Namen aller himmlischen Untermächte zu reden, daß ein solcher Krieg die Ruhe der seligen Götter störe, daß die Sache der Menschen die besten Gastmahle der Himmlischen verderbe. Vulcan holt seine Gründe nicht weit her; aber seine Vorstellungen sind bündig, der Zeit und dem Orte angemessen, und so stark als der Amboß den er zu führen pflegt. Er und alle Götter sind ja zum Schmause erschienen!

Er wendet sich gegen die Mutter, „ob er gleich wüßte daß auch sie verständig wäre“ — der Ehrliche, in dessen Munde diese Worte so glaubwürdig werden als sie es seyn sollen; in dessen

Munde also auch die kindliche Anmahnung kein sich brüstender überhobener Rath seyn wird.

Er erinnert sie an die Macht des Donnergottes, der, wenn er wollte, alles vom Himmel werfen könne — der gute Vulcan redete aus Erfahrung, und wie sein hinkender Fuß ihn nicht anders reden läßt. Sein Rath ist also Zeus abzubitten, und dem ganzen Himmel Heiterkeit wieder zu geben. — Wo ist bisher der Possenreißer, der hinkende Gaukler?

Aber abzubitten? dem Himmel Heiterkeit wieder zu geben? Und Juno selbst soll leiden, soll Unrecht behalten? — O daß sie nur nicht am Dornstrauche des letzten Wortes hangen bleibe und von neuem zürne! Siehe da, Vulcan! den Becher voll himmlischer Freude, die Schale voll Nektar! Tritt zur Juno, daß sie diesen letzten Zug nicht fühle, tröste sie über ihre Traurigkeit und ihre Unterdrückung; führe deine eigene unglückliche Geschichte an! Vulcan thut's, und siehe: da lächelt die Königin der Götter; lächelnd nimmt sie den Becher der Freude von der Hand ihres Sohnes.

Ihr hohes Lächeln hat den Olymp aufgeklärt, die Wolken sind vorüber. Die Ruhe, die himmlische Freude besucht die Wohnung der seligen Götter wieder; der süße Nektar fließt für alle; bei allen findet sich das unzerstörbare Vergnügen, die unauslöschlich ewige Seligkeit wieder ein, und fängt an, da sie Vulcan so geschäftig zu ihrem Vergnügen sehen:

Ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν
Ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.

So schmausen sie den ganzen Tag hinab bis zur untergehenden Sonne; ihr Herz begehrt nichts; sie speisen Ambrosia des Himmels, sie hören die Cither des Apollo, und den Wechselgesang der Musen; sie gehen endlich vergnügt jeder in das himmlische Gemach, das ihm der künstliche, arbeitsame Vulcan erbauet; Jupiter selbst besteigt sein

hohes königliches Bette, und neben ihm die auf goldnem Throne prangende Juno! — Selige Götter! Selige Wohnungen des Olympus!

Wie hat nun Vulcan seine Sache ausgerichtet? Stand er auf um einen lahmen Gaukler zu machen, und nichts mehr? Unwürdige Vorstellung, Homer erweckte ihn um die Götter auseinander zu bringen, um dem Olymp den Frieden zu geben. Erreichte er diesen Zweck durch Possen, durch Gaukeleien? Noch unwürdigere Vorstellung! Er spricht so anständig, so charakteristisch, als ein Vulcan nur sprechen kann, und hier nur sprechen sollte. Läuft drittens der Auftritt auf ein pöbelhaftes Gelächter[1] hinaus, das sich Bauch und Seiten stemmet, und so fortwähret? Noch unwürdigere Idee, nicht werth die seligen Freuden des Olymps auch nur von fern zu sehen. Und endlich, war gar dieß Pöbelgelächter Homers Endzweck? — — Ich werde unwillig; wer die ganze Episode durch an nichts als an Vulcans hinkendem Fuße und an den artigen Grimassen des Mundschenken seine Augen weidet, wer nichts bei Homer als dieß sieht, wer alle Götter hierin nach sich beurtheilt, dem könnte es in diesem Himmel wie vormals dem Vulcan selbst gehen; der lache lieber in den Busen!

3.

Ich begleite Klotz auch bei der Scene Thersites. Wenn er dieselbe nicht aus der lateinischen Uebersetzung beurtheilte, so würde er kaum das γελοῖον,[2] sondern das αἰσχρὸν zu ihrem Hauptcharakter machen; wenn er sie nicht aus dem Zusammenhange risse,

[1] In der Sprache Homers, insonderheit in der einfältigen Sprache seines Zeitalters ist „der ἄσβεστος γέλως," der „seligen Götter" kein unwürdiger, unanständiger Ausdruck; er bezeichnet die ewige Heiterkeit, die unzerstörbare Freude die ihre Stirn wieder einnahm, das selige Lächeln das bei dem Anblicke des nektarschenkenden Gottes auf ihrem Antlitze schwebte, wozu allerdings ein kleiner Zug von Lustigkeit über seine Gestalt, und daß er seine Sache so wohl gemacht, sich mit einmischte.

[2] Epist. Homer. p. 31.

so würde er finden daß sie nicht bloß an ihrem Ort stehe,[1] sondern auch, welches noch kühner ist, nirgends anders stehen könne; und wenn er sich auf die Zeiten Achills und Homers erinnerte, so würde er finden[2] daß das Colorit des Niederträchtigen, Pöbelhaften, Häßlichen im Thersites original griechisch sey, nach den Sitten der damaligen Zeit nicht anders, und nach dem epischen Zwecke Homers nicht schwärzer und nicht weißer seyn könne. Hier muß ich also Klotzen verlassen; denn er redet von einem Possenreißer, von einem unleidlichen Gaukler, von einem beschwerlichen, unanständigen Lachenerwecker, den ich nicht kenne.

Beinahe eben so schief ist's, wenn er den Zank Ulysses und Irus tadelt.[3] Was dieses Gezänk in der Odyssee[4] ist, das sind die Zänkereien zwischen Achilles und Agamemnon[5] in der Heldeniliade, nur nach Verschiedenheit des Stoffes und der Menschengattung: Zank bleibt an sich Zank. Und was dieser Hader unter Menschen, ist der Zank unter den Göttern, der sich nur noch mehr und öfter auszeichnet. — Und was dieser, das sind hundert Scenen, die alsdann aus Homer weg müssen wenn eine solche feine Kritik gelten sollte.

Klotz scheint den Satz: „in einem epischen Gedichte will man ernsthaft seyn, folglich soll man nicht lachen, folglich soll sich auch keine Spur des Lächerlichen einstehlen," als ein Axiom, das wohl gar ein Hauptgesetz der Epopöe werden könnte, festzustellen. Ein solches furchtbares Hauptgesetz über die höchste Dichtungsart des menschlichen Geistes verdient, ehe es so unbestimmt eingeführt würde, eine Berathschlagung.

Deutlich unterschieden, hat das Problem verschiedene Seiten.

[1] p. 31.
[2] p. 32.
[3] p. 25.
[4] Odyss. Σ. 1. seq.
[5] Iliad. Α.

Fordert es die Proprietät des epischen Gedichts, und die Congruenz aller Theile desselben daß kein Zug des Lächerlichen erscheine? Oder fordert es meine Empfindung, jede Bewegung meiner Seele die sich zum Lachen neiget, zu unterdrücken, um nicht die epische Wirkung in mir zu schwächen? Fordert es die Würde epischer Personen daß sie nicht lachen, oder daß ich nicht über sie lache? — Mir scheint die letzte Frage die faßlichste. Lasset uns also die Sache am leichtesten Ende angreifen.

Fordert es die Würde epischer Personen daß ich nicht über sie lache? durchaus lache, so daß dieß der Ton meiner Empfindung bleibe — wer kann noch fragen? Aus der Epopöe wird alsdann eine Burleske, ein komisches Gedicht; oder wenn der Dichter es eigentlich nicht einmal zum Zwecke hatte Lachen zu erregen, und erregt es doch, so schafft er Ekel, Verachtung, Mißvergnügen. Würdig sey der epische Held; nicht aber seinem Hauptcharakter nach lächerlich.

Davon also war die Rede nicht; aber kann der Held nicht hie und da eine Blöße verrathen die lächerlich sey? Ich bitte hier den Unterschied zwischen lächerlich und belachenswerth zu beobachten. Sobald der Held auch nur in einer Handlung eine Seite gibt die nicht anders als belachenswerth seyn kann, aber belachenswerth nach Grundsätzen, und mit Rechte; freilich so hat sich der Dichter mit diesem Zuge selbst geschadet; denn nichts hebt die Würde seiner Person so sehr auf als dieser Anstrich. Den Belachenswerthen verachten wir zugleich; er dünkt uns niedrig; und wie viel verliert ein episches Subject, eine epische Handlung die dieß wäre?

Hieher der Vorfall Ulysses mit Irus[1] — wäre er wirklich niederträchtig und unwürdig von Seiten Ulysses, verminderte er die Hochachtung die wir für den alten, weit gereiseten, abgehärteten Mann haben, müßten wir in der Folge verwünschen ihn in dieser

[1] Odyss. Σ. v. 1–106.

Situation gekannt zu haben; allerdings unterschriebe ich alsdann: **Iri cum Ulysse concertatio epici carminis gravitatem minime decet.** Wer aber, der Homer auch nur aus der Uebersetzung kennet, wird dieß finden? Der arme Ulysses, so weit herunter gekommen daß er vor seiner eigenen Thüre in Ithaka endlich als ein elender zerlumpter Bettler anlanget; und siehe! da stößt ihm ein anderer Bettler in den Weg, ein Bettler von einer ganz andern Art, der gefräßige, nichtswürdige Irus. Dieser Liederliche will jenen ehrwürdigen Greis von der Thüre wegdrängen, wegstoßen, wegschrecken; und Ulysses, jetzt nichts als ein Bettler, antwortet ihm so ruhig, so unneidisch, aber auch mit solcher gesetzten Fassung, daß der andere, wie es auch bei gelehrten Bettlern gewöhnlich ist, nur zu Schimpf- und Scheltworten seine Zuflucht nimmt. Der anwesende Antinous hört den Bettlergoliath, freut sich, nach seinem Charakter, darüber, erzählt's den Freiern der Penelope, und hat den lustigen Einfall: der Junge und Alte sollten kämpfen — freilich ein Einfall den nur die Seele eines Antinous für schön halten, und nur Schwelger, wie seine Mitgenossen, billigen konnten. Der unerkannte Greis redet wider die Unbilligkeit des Vorschlages, den man ihm, einem alten Manne, thue; aber, da hier die Sache seiner Ehre, als Bettler betrachtet, und als ein Hungriger die Sache seines Magens im Spiele ist, so fasset er Entschluß. Er gürtet sich, und selbst die üppigen Zuschauer bewundern den Bau seines Heldenkörpers. Er erwäget ob Ein Schlag seinem zitternden, schwachen und aus Fräßigkeit entnervten Gegner den Tod geben solle; und seine Großmuth spricht das mildere Urtheil. Er schont des Elenden; ein Backenstreich ist zu seinem Siege, zu der Entwaffnung seines unwürdigen Feindes genug; da liegt der jämmerliche Mensch blutend und ohnmächtig. Ulysses richtet ihn an die Wand auf, und gibt ihm seinen Bettlerstab in die Hand um Hunde weg zu wehren, nicht um über Bettler den Herrn spielen zu wollen.

Was ist nun in der Geschichte unwürdiges, unanständiges für den Ulysses? Daß er zum Bettler heruntergekommen? So muß man den ganzen Lauf der Odyssee, das Subject des ganzen Gedichts ändern. So muß die Muse Homers gar nicht den besingen den sie besingen wollte:

Ἄνδρα πολύτροπον — — ὅς μάλα πολλὰ
Πλάγχθη — — —
Πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα, καὶ νόον ἔγνω·
Πολλὰ δ' ὅγ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμὸν
Ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν — — —

So schreibe man eine bessere, anständigere, artigere Odyssee, die ihren Helden im Wohlstande lasse, ihn in dem Arme einer Göttin nach Ithaka trage, auf ein weiches Polster setze, und was man mehr für Decenz hinein zu bringen wisse. Ich mag sie nicht lesen, kein Grieche wird sie lesen wollen.

Oder ist's unanständig daß Ulysses sich dem unverschämten Bettler nicht gleich als Herr des Hauses, als Ulysses, als König, entdecket? —

Oder daß Ulysses den Freiern bei seiner Penelope sich nach ihrem Zumuthen mit einmal verrathe? Ein Verrath der den Lauf der ganzen Odyssee stören würde.

Oder daß er keinem Bettler begegne? So wird aber in der sich nähernden Entdeckung eine Lücke; und ein Hauptaugenmerk Homers verschwindet daß der ἀνὴρ πολύτροπος sich auch in dieser tiefsten Situation als ein Ulysses πολύτροπος zeigen sollte.

In dem sich zubereitenden Ausgange geschieht ein Sprung — und ich mag diesen Sprung nicht. Ich will gern den Ulysses als einen Bettler sehen, wenn er auch nur in diesen Kleidern meine Achtung, als Ulysses, sich zu erwerben weiß; und wie sehr weiß er dieses? So wie bei seiner Gürtung und Entblößung seine Heldenhüfte, seine erhabne Brust, seine starken Arme, sein fester

Rücken den Helden auch im Bettlerrocke verrathen,[1] so soll dieser Sieg vor der Schwelle, und vor den Augen seiner schwelgerischen Feinde das Vorzeichen seyn von größern Thaten im Hause, von unerwartetern Entwickelungen. Nichts ist was den großmüthigen und tapfern Ulysses auch hier erniedrigt; vielmehr würde, mit Auslassung dieses Auftrittes, die Steigerung seiner Enthüllung und der sanfte allmähliche Fortfluß der ganzen Odyssee gehemmet.

Wo ist nun das Belachenswerthe, das Unanständige? Wo ist's insonderheit, nach den Sitten Ulysses, nach den Zeiten, nach dem Zwecke Homers?

Der Charakter Achilles sey so groß in seinen Fehlern als in seinen Tugenden; diese Fehler gehören zu einer griechischen Heldenseele, zu einem Achilles; aber wahrhaftig belachenswerth, unwürdig, unanständig sey er nicht, und wo ist er's? Nur nehme man ihn, und jeden Helden einer Epopöe, nach den Begriffen seines Landes und seiner Zeit; sonst kann freilich ein ehrbarer, feiner und ernsthafter Kunstrichter einen höhern Aether zum Athemholen nöthig haben.

Doch ich kehre um; wenn eine würdige epische Person nicht belachenswerth seyn muß, darf sie auch selbst nicht lachen? Welche Frage! welche Verwirrung der Begriffe! Muß ein Held die Würde seines epischen Charakters dadurch behaupten daß er, wie ein Carthäuser, nur sein memento mori ernsthaft und sauertöpfisch grunze? Vergeben die Götter dadurch ihrer himmlischen Hoheit daß sie lachen? Stört Homer damit die feierliche Harmonie seines Gedichts, daß seine Griechen über den häßlichen Thersites nach seiner Züchtigung lachen? O die abenteuerliche Mönchsfeierlichkeit! So wollen wir das Wort *γελάειν*, mit allen seinen Abkömmlingen, aus Homer ausstreichen; so wollen wir die Miene des disdainfully half-smiling von dem Antlitze des herrlichen Milton'schen Engels wegwischen,

[1] Odyss. Σ. v. 65. etc.

und in tiefe kritische Runzeln verwandeln; so soll aus der ganzen Iliade ein gothisches Kloster, und aus seinen Helden eine Reihe feierlicher Prälaten werden, denen der Ernst häßliche Falten in die Stirne gekniffen, und die, wie der vortreffliche Hudibras —

a Knight he was, whose very Sight wou'd
Entitle him Mirrour of Knighthood,
That never bow'd his stubborn Knee
To any Thing but Chivalry.
His tawny Beard was th'equal Grace
Both of his Wisdom and his Face — —

Ehe nun ein so feierliches Gebot: In der Epopöe soll keiner lachen! gegeben wird, soll voraus ausgemacht werden: ob das Lachen ein wirklich entehrender Zug eines Menschen-, eines Helden-, eines Götterantlitzes sey? Ob es nicht Fälle geben könne da das Hohnlächeln sowohl als das Hohnlachen, und das Lächeln der Freude sowohl als das Freudengelächter den epischen Zweck mit befördern muß? Ob nicht ein hohnlachender Satan und ein erhaben lächelnder Engel, selig lächelnde Götter, und närrisch lachende Wollüstlinge und schadenfroh lachende Griechen zum ganzen epischen Gemälde unentbehrliche Gruppen ausmachen können? Ob der Ton jeder Epopöe gleich hoch gestimmet seyn, und auch die Concente des Ernsts in gleichem Maße haben müssen? Ob alle Personen die im Epos erscheinen, wie in der Iliade, bis auf einen Thersites; wie im Paradiese Miltons, bis auf den Satan; wie in der Odyssee, bis auf die Freier; wie im Olymp, bis auf Vulcan; wie auf dem Theater, bis auf den Lichterputzer, gleich ernsthaft, groß, heldenmäßig, wunderwürdig seyn sollen? Sind diese Fragen ausgemacht, so kann das obige Gebot gegeben werden; so lange will ich mich indessen mit Tristram Shandy erholen, und fest versichert seyn „daß dieß kurze Leben nur dadurch etwas verlängert wird wenn man beständig aufgeräumt ist, und noch mehr wenn man lachet!“

4.

Doch ich soll ernsthaft reden.

Kann die epische Würde mit einem belachenswerthen Charakter bestehen, wenn dieser Hauptcharakter der Epopöe seyn soll? Nein, und wenn er auch nur eine Unwürdige in einzelnen Fällen hätte. Aber kann ein würdiger epischer Charakter auch lachen? Wenn am rechten Orte, wenn im gehörigen Maße, wenn zu Erreichung des epischen Zwecks — warum nicht? Der erste Unterschied den Klotz nicht beobachtet; Lachen und Lächerlich seyn, d. i. zum Lachen dastehen — welch ein Unterschied!

Zweitens: die Würde der epischen Hauptperson, gebührt die auch jeder Figur die in der Epopöe auftritt? Unmöglich! und eben bei keinen zwei Personen muß diese Würde ganz gleich seyn. Einige müssen, eben um die Würde epischer Helden ins Licht zu setzen, mit ihnen contrastiren und Unhelden seyn; Unkraut unter dem Weizen, und Satane um der Engel willen. Wenn es also Einen Achilles geben kann, den tapfersten der Männer vor Troja, wenn mit ihm tausend Helden, die stufenweise an Tapferkeit heruntersteigen; warum nicht auch einen feigen Thersites? Wenn so viel edle, schöne, würdige Seelen; warum nicht auch eine, die häßlichste unter allen, die vor Troja gekommen waren? Diese, das Bild der Unedlen unter den Griechen, kann mit der gehörigen epischen Erhöhung so gut und zweckmäßig im Gedichte erscheinen als unter den Griechen vor Troja die Unedlen. Wenn in einem Trauerspiele schon nicht lauter Helden seyn müssen, so konnte in der weit größern Welt von Menschen, die Homer in der Iliade schuf, auch ein Thersites seyn müssen. Wird seine Einwirkung mit den übrigen Gewichten der Iliade nur zusammen gewogen; erscheint er an Orte und Stelle; nicht ohne Nutzen, mit Zwecke; — vortrefflich! — Dieß ist der zweite versäumte Unterschied. Die Würde der Epopöe fällt auf das Ganze des Gedichts, auf jede einzelne,

insonderheit jede Nebenperson, nur in dem Maße in welchem sie zum Ganzen beiträgt; so muß gravitas epici carminis berechnet werden.

Nun hat, und wer weiß das nicht? die Proprietät, die Eigenheit des epischen Werks im ganzen nichts weniger als das Lächerliche zum Hauptione; aber kann nicht ein Belachenswerthes in einem Theile zur Congruenz des Ganzen gehören, und ein Thersites, ein Dämon mit zur Harmonie des Werks einstimmen? Nichts ist hier so sonderbar als eine Scene herauszuheben, ohne zu betrachten wie sie mitten im Verfolge sich ausnimmt, oder, besser zu sagen, sich fortdränget, sich aus andern entwickelt, und andere vorbringet, so daß nichts als eine Tonreihe zur Symphonie des Ganzen bleibet. Ein Thersites an sich sey was er wolle, was ist er zum Ganzen der Iliade? Was ist er in seinem Verfolge? Mischen sich in ihm Homers Successionen der Auftritte, daß ihre Farben schneidend werden, daß der poetische Maler sie nicht verschmolzen, daß sie in ihrer Succession nicht Ton halten, daß das Auge des Lesers keine Ruhestatt finde, nicht weiter gehen wolle? Wer kann das sagen?

Drittens endlich: die sicherste Kritik eines Gedichts ist die Reihe meiner Empfindungen; und in Absicht auf diese ist das Lächerliche sehr verschieden. Entweder so daß ich lache, und es der Endzweck des Dichters war mein Lachen zu erregen, er thue es ernsthaft oder scherzhaft; oder daß ich etwas belachenswerthes erblicke, und verächtlich lache, mich ärgere. So sind mir die üppig lächelnden Zuschauer bei dem vorgedachten Auftritte zwischen Ulysses und Irus zuwider: sie lachen; aber kaum lache ich mit ihnen. So wird der häßliche Thersites den Griechen belachenswerth; darum aber ist er nicht, um ihnen lächerlich zu seyn. So freuen sich die Götter im Olymp, und der sympathetische Leser soll sich mit ihnen freuen. — Auf die Art wechseln die Empfindungen unserer Seele

die Länge eines Gedichts herab, und nur der kann das Ganze beurtheilen der die ganze Reihe dieser Successionen sich auf einmal anschauend machen könnte. Da dieß aber unmöglich ist, so schwimme ich sanft den Strom herab, und folge dem Dichter der ein Gefühl nach dem andern in mir aufruft, jedes mit dem andern verschmelzet, und die Mißklänge in einander auflöset; so wird der harmonische Einklang des Ganzen.

Ist diese Harmonie bei einer Epopöe aber nicht Bewunderung? Freilich! Niemand aber denke daß diese Hauptempfindung die einzige, eine ganze Epopöe hin, seyn müsse; denn wer kann einen langen starren Blick in die Höhe ertragen? Mitleiden und Schrecken, und Abscheu und Zorn, und Verdruß und Verachtung, alles kann nach einander, an seinem Orte, erreget werden, wenn sich nur jede Empfindung so aus einer andern in eine dritte ergießet und verlieret, daß zuletzt ein Echo, wie die Stimme der Musen in meiner Seele, bleibe, das Bewunderung sey. Diesen Hauptunterschied hat Klotz nicht beobachtet.

Und wer ist's wohl der die Empfindungen der Seele besser und natürlicher auf einander folgen lasse als Homer? Kann denn ein Leser von griechischem Gefühle, der Musik der Seele hat, es bei Homer unempfunden gelassen haben, wie er einen Ton der Seele aus dem andern entwickelt, und in einen andern auflöset — wie keine Stimmung bei ihm über die andern vorschreien, mehr als sie zum Ganzen Eindruck nachlassen soll. — Wer dieß empfunden, wer dieß als eine stätige Kraft der Homerischen Muse gefühlt, wie sollte der nicht zittern den Tadel niederzuschreiben: „Homer weicht oft aus der Gravität und Dignität des epischen Gesanges; Homer wird's schwer zurückzuhalten was Lachen erregen könnte, und er bringt's am ungeschicktesten Orte an: Homer hat, durch solche Unartigkeit, sein Gedicht nicht wenig entstellt; er macht den Leser unwillig, verdrießlich; man muß Stellen, Seiten aus ihm wegwerfen,

um im Tone seines Gedichts zu bleiben." O göttlicher Sänger! wenn du auflebest, so gib doch erst deinen Lesern Ohr; gib ihnen Musik der Seele!

5.

Statt uns Homerische Betrachtungen mitzutheilen, wirft Klotz die Frage auf: ob es uns frei stehe heidnische Mythologien in Gedichten zu adoptiren? [1] und, nach seinen Vorbereitungen zu achten, ist diese Abhandlung sehr wichtig.

Zuerst von der Mythologie in geistlichen Gedichten. Nonnus, Sannazaro, Claudian (wie der nach Ordnung und Zusammenhang hieher kommt, wisse die allsehende Muse), Camoens, Dante, Petrarca, Ariosto, Marino, Tasso, Milton, Frischlin, Heinsius — welch Gemenge von Namen! — werden über der profanen Mythologie in ihren Gedichten scharf und nach der Reihe hin getadelt. Ich glaube nicht daß eine Kritik die auf Dichter so verschiedener Zeiten und Gegenden mit einerlei Machtspruch fällt, so gründlich, so prüfend sey als sie über Männer von so verschiedener Zeit und so verschiedenem Werthe seyn sollte.

Einige von diesen haben lateinisch gedichtet; ein Punkt der die Sache sehr verändert; denn wer kann genau ein Haar zwischen ziehen wo die lateinische Sprache aufhöre, und die Usurpation der römischen Denkart anfange. Nachdenkende Liebhaber der lateinischen Sprache werden bei manchen Worten und Ausdrücken noch sehr zweifelhaft bleiben; sie werden mit einem Goldgewichte abwägen wie weit manche nichts als lateinische Phrases, andere schon Vehicula der römischen Denkart sind; sie werden also auf die jetzige lateinische Poesie ein Mißtrauen setzen, daß sie uns nicht, statt römisch großer Gedanken, einen Teppich von römischen Wortblumen sticke, daß man also vielleicht von mehreren neulateinischen Versmachern das Urtheil

[1] p. 53.

fällen könne was Klotz über Sannazaro fället,[1] **Praeter sermonis latini elegantiam, nihil in iis carminibus, quod multa laude dignum sit, invenio. Parum aut nihil potius finxit: complures versus Horatio surripuit; similis Horatio, sed ut simia homini etc.**

Und allerdings ist auch bei der Mythologie für mich der Unterschied oft zweifelhaft genug wo die Redart aufhöre, und ein Gedanke anfange. Es hat Klotzen gefallen,[2] bei Vida sogar zu billigen daß das heilige Brod **Ceres** heißen könne, und der poetischen Phrasis wegen zu billigen daß Christus dem Volke **liba Cerealia** ausgetheilet, bloß der Nachahmung Virgils wegen; und gilt das, was sollte nicht gelten? So wird mich immer die unmythologische Sprache platt, gemein, unpoetisch dünken können; und so wird endlich ein lateinisches Gedicht eine Seifenblase, wo viel schöne Farben in der Sonne mir vorspielen; ich greife darnach, und sie sind nichts! — Es waren lateinische Phrases.

Auch Klotzens sogenannte Horazische Oden[3] sind nicht ohne Mythologie: sie reden vom **Gradivus**, und von der **Venus**, von **Musis** und **Camoenis**, vom **pater Lyaeus**, dem ein ganzer Dithyrambe mythologisch gesungen wird, von Faunen und Dryaden, von Nymphen und Najaden, von Pierinnen, von **Diis** und **Deabus**, vom **Phoebus** und vom **Pindus**, von **Mavors** und **Bellona**, von **Cinthia** und **Flora**, ein ganzes Heer allegorischer Personen ungerechnet. Fragt man mich was alle diese Namen hier sollen? Nach Klotzens Homerischen Briefen muß ich entweder sagen: unschicklich, eitle Gelehrsamkeit, verdrießliches, fremdes Geschwätz, oder ich sage: schöne poetische Phrases!

[1] **Epist. Homer. p. 58**
[2] **ibid. p. 83. 84.**
[3] **Klotz Opusc. Poet.**

Als die schöne lateinische Poesie nach jener langen Barbarei wieder erwachte; als die Sannazars und Vidas, und Bembos und Fracastors, geweckt vom Geiste der wieder aufgelebten Römer sangen, welcher Phöbus Apollo hätte ihnen damals das Ohr zupfen können? „Dieser Ausdruck ist zu mythologisch, dieses römische Bild hat noch nicht genug durch den Gebrauch und durch die Gewohnheit seine mythologische Natur abgelegt — weg damit! Aber hier, mein lieber Vida, stehe **Ceres** statt **panis**; dort **Musa** statt **poetica facultas, Neptunus pro mari, Vulcanus pro igne, Lyaeus pro vino. In his, licet orginem suam superstitioni debeant, tamen** ***amissa fere est,*** **ut ita dicam,** ***prima vis et abolita:*** **carmini vero Latino non exiguam elegantiam eadem conciliant**"[1] O der artige Phöbus Apollo! Wenn diese abergläubischen Wörter ihre erste Kraft verloren haben, wenn sie ihre Natur ausgezogen, wenn ihr Gewicht weg ist, so mögen alle solche **eleg ntiae non exiguae** in den Orcus! Sie sind ein elender Flitterstaat, eine poetische Sprache ohne poetischen Sinn, ein Schulgeschwätz. Ist nur dann ein mythologischer Ausdruck brauchbar wenn ihm die Gewohnheit, der alltägliche Gebrauch seine ursprüngliche bildvolle Bedeutung entnommen, so ist er ein Redezierath ohne Wesen; und vor solcher Poesie behüt' uns, liebe himmlische Muse!

Nein! für schulmäßige Phrasesjäger will ich die Erwecker der lateinischen Dichtkunst nicht nehmen; aber um so schwerer wird mir die Entscheidung: „wie weit kann eine wirklich poetische, und in ihren Horaz und Virgil verzuckte Seele, in ihrer poetischen Begeisterung, auch gleichsam an seine Götter und geistigen Wesen gläubig werden? Wie weit kann sich die Horazische Laune, der Virgilianische Geist, insonderheit wenn ich in ihrer Sprache singe, einstellen, daß ich Mythologie von ihrer Dichtungsart unabgetrennet und unabtrennlich erblicke, daß ich, indem ich wie sie singen

[1] **Epist. Homer. p. 82. 83.**

will, auch mit ihrer Mythologie singe?" Wer kann hier aus dem Stegreife antworten? wer kann in der Seele derer die wirklich mit Enthusiasmus dichteten, Gränzen ziehen, wie römische Begeisterung, Begeisterung aus den Römern geschöpft, Begeisterung die sich selbst in römische Sprache ergoß, hie und da einen Schritt weiter im Ausdrucke zurückbleiben, hie und da etwas vorsichtiger in der Mythologie seyn sollte? denn sie dichteten doch heilig. Nun ja denn, immerhin heilig; aber Vida und seine Mitgefährten dichteten auch lateinisch, und, zum Unglücke, wollten sie auch römisch dichten; nun stehen wir vor einer dreifachen Wegescheidung — wer kann alle drei mit einmal gehen, ohne auf keiner zu weit hin zu wanken?

Ich sehe keinen andern Rath als daß man über ein heiliges Sujet niemals Latein, ich meine römisch Latein, gedichtet hätte; denn immer ist eine Mischung von Sprach- und Denkarten unvermeidlich. Der Orient soll sich in den Occident stürzen, der Geist der Religion und der altrömischen Poesie sollen sich umarmen. Ein seltenes Paar! Aus Cicero soll ein Compendium der Theologie geschöpft, und doch kein römischer Begriff dahin übertragen, und keinem Begriffe der Orthodoxie etwas von seiner systematischen Strenge benommen werden — Schwere Verbindung! Sannazaro will de partu Virginis schreiben, und zugleich nie seinen Virgil verlassen; Buchanan einen Baptistes schreiben, und doch seine Juden römisch sprechen lassen — Widrige Vermischung! Ueberläßt sich der Dichter dem Geiste seiner Religion, so wird er Jüdisch-, so wird er Christlich-latein zu sprechen in Gefahr kommen; folgt er dem Geiste der römischen Poesie, Denkart und Sprache, wie weit von Judäa ab wird der ihn hinführen! Will er, als ein Helleniste, auf beiden Wegen gehen, und Gleichgewicht halten — unwürdige, ermattende Wachsamkeit, drückendes Joch des Geistes, der in der Poesie nichts so sehr als Freiheit liebet! Der furchtsame matte Dichter wird an

der Erde kriechen, und nie sich aufschwingen können; denn er schrieb für die Censur zweier Inquisitionen, eine christliche (oder jüdische) und eine römische! — Mein Rath also, daß man nie den Bogen der römischen Poesie nach so weit von Rom entlegenen Gegenständen spannen wollte, wenn man auch Pindarische Pfeile hätte: man trifft nicht.

Es versteht sich daß die Dichtungsarten nicht alle gleiche Schwierigkeiten haben. Eine Hymne, ein Lehrgedicht, eine Cantate ist eher geistlich und doch lateinisch zu liefern, als ein Trauerspiel, eine Dichtung, ein Lustspiel, eine Epopöe. Buchanans Juden treten als Juden auf; lateinische, römische Juden in Galiläa! Frischlins Ismael in Mesopotamien, und daselbst mit Classenlatein! Sannazar's Cerberus, Centauren, Hydern, Proteus, im Stalle zu Bethlehem! Bei einem Trauerspiele, Lustspiele, Heldengedichte, welche Disharmonie, und doch fast wie unvermeidlich! Klotz also hätte über alle diese Dichter nicht bloß sein kritisches Urtheil vom Throne hinunter sprechen, das von andern schon so oft gesprochen ist, sondern lieber auf die Ursachen bringen sollen die diesen Männern Zwang auflegten.

Zweitens: auch die Zeiten und Länder muß man unterscheiden in denen ein Dichter lebte, in denen und für welche er schrieb. Die meisten der gerügten Poeten sind Italiener, aus dem Lande der Alterthümer also, aus oder vor den Zeiten da der Geschmack des alten Gräciens und Latiums wieder auflebte; wer wird nun einen Dante, Petrarca, Sannazar, Vida, Ariosto, Tasso, Marino aus allen diesen Zeitverbindungen rücken, und so schlechthin vor das Gericht einer fremden Zeit, eines fremden Landes fordern, daß sie das Heilige mit dem Unheiligen vermischet? Der Geist der alten griechischen Mythologie, aus seinem Vaterlande vertrieben, floh nach Italien: Italien gab er die Denkmale seiner Größe in Poesie und Kunst und Weisheit; in Italien erwachte er wieder; erwachend aber

fand er ein Land, mit einer fremden, der christlichen, Religion bedeckt. Indessen strebte er in die Höhe, schaffte sich Bewunderer, Anbeter und Nachahmer: Nachahmer die in den Begriffen einer andern Religion, Denkart und Sprache erzogen waren; was anders also als eine Vermischung zweener fremder Ströme, die gegen einander brausten, und endlich zusammenflossen. Der christliche Künstler, dem Apollo profan war, fiel doch vor ihm als vor dem höchsten Denkmale der Kunst nieder; die Statuen der Götter waren Geschöpfe des Aberglaubens, aber auch Geschöpfe der schönsten griechischen Kunst; Horaz und Virgil waren Dichter einer fremden Religion, zugleich aber Dichter der edelsten Natur, der vortrefflichsten Sprache; die Mythologie eine Sammlung von Fratzenmärchen, aber auch eine Welt voll sehr poetischer Ideen. Unter solchen also lebten damals Dichter und Künstler; sie wandelten unter heidnischen Statuen und heidnischen Dichtern und heidnischen Sprachen. Das Neue, die Morgenröthe des Geschmacks, hatte dreifach stärkere Wirkung auf sie; sie wurden selbst römische Dichter und neugriechische Künstler und christliche Heiden. Der Cardinal der römischen Kirche war ein heidnischer Bembo, der neue Horaz Vida Bischof von Cremona; das Kind mit christlichem Wasser getauft, ward mit heidnischen Begriffen des Schönen genähret; die Vermischung ward Geschmack der Zeit und des Landes. Leo der Zehnte vergab christliche Sünden, und wandte die heiligen Summen auf das unheilige Schöne der Heiden; in die Tempel Italiens kam David und Apollo, Christus und Belial neben einander, und die Geschichte Jupiters und Leda's auf die Thüre des heil. römisch-katholischen Peters.

Wer kann nun, ohne Rücksicht auf Zeit, Land und Sprache, Sannazar und Vida, Dante und Petrarca, Ariosto und Tasso, und wen weiß ich mehr? tadeln, [1] ohne sie zu erklären, ohne uns auf ihre Jahrhunderte aufmerksam zu machen, da die scholastische Wort-

[1] Epist. Homer. p. 73—75 etc.

grüblerei und die Sprache der Mönchsandacht der Geist der Religion war, da das Land von dieser Seite unter Nacht und Dunkel lag, oder da der hellere Geschmack an den Antiken in Poesie, Kunst und Sprache überwand, sich in alles hineindrängen, und dem Ganzen der schönen Literatur seine neue Bildung geben mußte. Da also konnte Dante in seiner göttlichen Comödie Christen, Juden und Heiden, Götter, Engel und Teufel durch einander mischen: da konnte Ariost

Le Donne, i Cavalier, l'arme, gli amori
Le cortesie, l'audaci imprese — — —
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare etc.

besingen, und mitten inne auch des Styx und Acherons erwähnen. So unbillig die brittischen **Prose-Critiks** dem Spenser seine Feen, und Shakespear seine Hexen vorgerückt, so unbillig alte Italiener und Portugiesen und Engländer nach dem Zeitbegriffe meiner Religion und Wissenschaft beurtheilen — auf die Weise wird alles ein Chaos.

Klopstock (ich weiß keine höhere Instanz), Klopstock sang dem Messias seinen ewigen Gesang im Geiste der Religion seiner Zeit, nach den Gesichtspunkten seines Horizonts, nach den Eindrücken seines Herzens; wer einerlei Natur, einerlei Mittel der Bildung, Seiten der Anschauung, Ein Herz und Eine Seele mit ihm hat, wird ihn aus ganzer Seele lesen. Einem Oest z. E. werden schon viele Vorstellungsarten talmudisch dünken; einem christlichen Schüler des Korans werden manche aus Arabien entlehnt vorkommen; einem Foster oder Sterne in England, und auch das sind Christen! werden manche noch weit befremdender erscheinen; und endlich einem orthodoxen Christen des zwölften oder zwanzigsten Jahrhunderts? — Dessen Urtheil über den Messias möchte ich lesen. Wie? wenn nun ein solcher nach seiner Zeit fromm und selig urtheilte? Unbilliger

Richter! er sollte sich in unsere Zeit zurücksetzen, aus ihr denken und sprechen, er sollte mehr als des Nikomachus Auge haben, um Helena anzuschauen. Sowie der oberste Richter allwissend seyn muß um gleichsam die eigenthümliche Moral eines jeden Herzens zu kennen, so sey (man erlaube mir die kleine Blasphemie vom Gleichnisse), so sey der Richter über Zeiten und Völker auch des Geschmacks dieser Zeiten und Völker kundig, oder er greift blind in den Loostopf der Jahrhunderte, um nichts als ein mageres kritisches Regelchen herauszulangen.

Und Milton! — Wer Milton mit allen vorigen Mischern der Religionen in einen glühenden Ofen zusammenwerfen will,[1] hat nicht bedacht daß bei ihm diese mythologischen Vorstellungsarten nicht wesentlich zum Baue seines Gedichts, sondern nur zur Auszierung desselben gehören. Er bringt sie nicht (wenigstens nie offenbar) in die Zeit aus welcher, sondern in die Zeit für welche er singet; und so werden sie Gleichnisse, Schmuck, Verzierung seiner Gegenstände, nicht eigentlich Gegenstände selbst. Er singt für seine Zeit; dieser schweben unter andern auch aus heidnischen Schriftstellern Vorstellungen im Gedächtnisse, die seine heilige Vorstellung zehnfach verstärken und einprägen — einprägen daß es kaum in seiner heiligen Geschichte solche starke und nachdrucksvolle Hülfsvorstellungen gäbe. Warum also sollte er jene wartenden Ideen in der Seele seiner Leser nicht wecken? Warum sie nicht aufrufen, um seinen heiligen Gedanken desto tiefer in die Seele zu prägen? Und das thut Milton!

Er thut's an weit mehr Stellen als Klotz anführet; doppelt aber thut er Unrecht daß er eben die süßesten im ganzen Milton tadelt, aus einem Buche[2] das die größesten Gegner desselben mit Lobsprüchen haben überhäufen müssen: nämlich „die selige Liebe der

[1] Epist. Homer. p. 79.

[2] Parad lost, B. IV.

Stammväter des Menschengeschlechts in Eden.“ Auch Winckelmann, der, in griechische Schönheiten entzückt, die Miltonischen Beschreibungen für schöngemalte Gorgonen erklärte, nimmt diese Scene von seinem zu griechischen Urtheil aus,[1] und in der Sprache Miltons insonderheit selbst herrschet hier eine Süßigkeit, eine Anmuth die uns in das Paradies selbst versetzet. —

Milton hat sein Eden mit aller Pracht und Schönheit geschildert; Bäume, Flüsse, Quellen, Lustwälder, murmelnde Wasserfälle, das Chor der Vögel, der Hauch der Frühlingslüfte, der Geruch der Wiesen und Wälder — eins nach dem andern fließt wie Balsam in unsere Seele; meine Phantasie ist erfüllet; mein Auge, Ohr und alle Sinne gesättigt; ich schwimme im Traume der Wollust. Und Milton will mich in diesem Traum erhalten. Da meine Sinne gesättigt sind, so spricht er zu meiner Seele; er ruft alle Ideen schöner Gegenden und Lustörter die in meiner Einbildungskraft schlafen, auf. Und wo gibt es mehr als aus Griechenland und seinen Dichtern des Vergnügens? Diese sollen mich in meinem Traume fortwiegen, ich soll die Freude der Wiedersehung genießen, und so, nachdem auf sanften und unmerklichen Stufen meine Seele von dem Leblosen sich immer lebender hinaufgeschwungen, und jetzt in dem musikalischen Chore der Vögel und der Lüfte und der zitternden Wälder schwebet, so fängt sie, wie aus einem sanften Schlaf erwacht, an, die holden Bilder voriger Zeiten, die Erinnerungen der Jugend zu sammeln:[2]

— — while *universal Pan*
Knit with the Graces and the Hours in dance
Led on th'eternal spring. Not that fair field
Of Enna, where Proserpin gathering flowers
Herself a fairer flow'r etc. — — —

[1] Geschichte der Kunst S. 28.
[2] Parad. lost, Book IV. v. 266.

— — — — nor that sweet grove
Of Daphne by Orontes, and th'inspir'd
Castalian spring, might with this Paradise
Of Eden strive; nor that Nyseian isle
Girt with the river Triton etc. — —

So schwebt unsere berauschte Einbildungskraft weiter, und kommt endlich vom Berge Amara aus Äthiopien zurück, um im Paradiese unendlich mehr als in allen diesen Zaubergegenden zu finden. Ist dieß eine Entheiligung des Gedichts, so ist's eine Entheiligung des höchsten unter den Propheten, des poetischen Jesaias, Jehovah einen Gott der Götter zu nennen, und ihn Gesänge lang mit diesen heidnischen Klötzen zu vergleichen. Aber wie erhaben!

Milton hat uns das erste Paar bis zum Entzücken geschildert, den Bau ihrer Glieder und ihre vergnügte Mahlzeit, und ihre Liebkosungen, und ihre holde Umarmung der Eva und — das Lieblächeln Adams.[1]

— — as Jupiter
On Juno smiles, when he impregns the clouds
That shed May flow'rs — —

Welch ein Bild! Ist's Erniedrigung für Adam, in ihm den küssenden Jupiter zu sehen? Adam führt Eva zur Brautlaube, und da unsre Seele durch den sichtbaren Anblick derselben mit Freude und Ehrfurcht gleichsam erfüllet worden, da das Auge nicht mehr sprechen kann: siehe! so spricht die Phantasie, gleichsam in einen Traum voriger Zeiten versenket:[2]

— — in shadier bower
More sacred and sequester'd, though but feign'd,
Pan or Sylvanus never slept, nor Nymph,
Nor Faunus haunted. — —

[1] B. IV. v. 499.
[2] IV. v. 705.

So dichtet Milton; seine profanen Gleichnisse sind nichts als Hülfsvorstellungen zum Dienste seiner heiligen Vorstellungen; er nimmt zu ihnen seine Zuflucht, wenn Worte innerhalb dem Kreise seiner Religion nicht Triebfedern geben seine Idee so hoch zu spielen als er sie haben will, und nur dann irret seine Phantasie in diese Zaubergegenden der griechischen Dichtung, wenn er schon unsre Sinne erfüllet, und jetzt der Seele Zeit läßt die Bilder ihrer Jugend zu sammeln. Konnte er dieß nicht thun als Dichter? Eben dadurch schlägt er ja an unsern Geist, daß er gleichsam sich selbst dichte. Oder etwa nicht als Dichter der Religion? Was ist der Religion würdiger als solche Vergleichungen zu ihrer Erhöhung? Die Bibel, ja Jehovah selbst in ihr spricht also.

6.

Man siehet, wie wenig Ueberzeugung das kahle Verbot ins Allgemeine hin: „kein mythologischer Name komme in ein geistliches Gedicht!" für mich habe. Ich muß mich also schon selbst nach Gränzen der Mythologie und eines christlichen Gedichts umsehen.

Zuerst rechne ich, wie gesagt, die lateinische Sprache nicht mit; denn schwer ist's zu bestimmen wo der lateinische Ausdruck aufhöre, und der nationalrömische, der mythologische z. E. anfange. Noch schwerer ist's über so fremde Gegenstände als ein heiliger Gesang liefert, lateinisch und im Geiste der Römer zu dichten; denn entweder wird der Jude und Christ romanisiren, oder der Nachfolger Virgils und Horaz judaisiren, hellenisiren müssen.

Zweitens rechne ich die Zeiten nicht mit, da die Mythologie gleichsam die zweite Mutter des poetischen Geistes war, und dieß ist die Wiederauflebung derselben in Italien. In der Kunst sprachen die schönsten mythologischen Ideen dem Auge; in der wieder erstandenen Poesie dem Ohre; statt des trocknen Aristoteles ward der mythologische, allegorische Plato, der Lieblingsweise Italiens; solche Begriffe füllten die Seele. Entweder wählte man die lateinische Sprache

dazu, und in ihr schien gleichsam die Mythologie schon eingewebt und unabtrennlich; oder man wählte doch mythologische Dichter zum einzigen Vorbilde. Wie konnte sich nun der begeisterte Nachahmer sagen: Siehe, hier hört die Manier des Dichters auf, und da fängt seine Religion an! Und wer sich dieß auch hätte sagen können, der wollte sich's nicht sagen; denn ächt latein, ächt römisch zu dichten war ja, nach dem Zeitbegriffe, der einzige, der höchste Zweck seiner Muse. — Solche Zeiten also soll man erklären, ein allgemeiner Tadel kostet wenig.

Drittens: schreibe ich auch nicht von den Zeiten da die Religion, sowie sie damals herrschend war, kein reines heiliges Gedicht geben konnte; da die Begriffe von ihr viel zu dunkel, unbestimmt, gebrochen und abergläubisch waren als daß ein Gedicht, das für den herrschenden Verstand geschrieben wäre, für uns orthodox, wie ein Gebetbuch, seyn könne. So z. E. die Zeiten des Dante, Ariost, Tasso, Camoens u. s. w. Wenn diese Dichter in dem elenden Geschmacke ihrer Zeit poetisches Geräth, oder wenigstens Freiheit fanden mit diesem und jenem Stabe des Aberglaubens poetische Wunder zu thun, warum nicht? Das Heldengedicht eines Mönchs aus Padua auf seinen heiligen Antonius, oder eines Mailänders auf seinen heiligen Karl Borromäus sey immer den Legenden seines Ordens, seiner Stadt, seiner Zeit, seiner eigenen Erziehung angemessen, denn anders kann der ehrwürdige Pater nicht dichten. Und wo werde ich an einen Riesen, an ein Geschöpf seines Jahrhunderts, mit einem Zwergmaße meiner Zeit hinzutreten, ohne daß mich seine Größe nicht beschäme!

Also bloß von einem in der Religion erleuchteten Zeitpunkte; und wo weiß der Kritikus wann dieser Zeitpunkt voll Licht, oder nur voll Blendeschein des Lichts ist? Wo soll er's, als Kritikus, wissen? Das mag der Gottesgelehrte, der Polemicus entscheiden; nicht der Kunstrichter. Der Dichter nimmt den herrschenden

Religionsgeschmack, oder besser, sein eigenes Religionsgefühl, wie er dazu gebildet worden, seinen eigenen Horizont von Religionsaussichten, und dichtet. Und so muß Kritikus ihn richten. Nicht daß er absolute Wahrheit suche, nicht daß er frage ob diese und jene Religionsvorstellung auch rechtgläubig genau, exegetisch richtig, philosophisch erwiesen; sondern ob sie wahrscheinlich sey, ob sie könne poetisch geglaubt, gefühlt, beherzigt werden. Das ist bei einem jüdisch-christlichen Gedichte nicht schlechthin die Frage: ob historisch genau der Jude seine Affecten so gemalt oder nicht; auf dem Fuß wäre vielleicht kein Tod Adams, und kein Tod Abels möglich, sondern ob sie, nach gewissen allgemein angenommenen Voraussetzungen, so haben sprechen können. — Ich folge also dem Religionsbegriffe meiner Zeit, ohne weitere Umwege: wiefern verträgt er sich mit mythologischen Ideen?

1. In jedem Poem wo Dichtung herrscht, wo Personen der Dichtung auftreten, können freilich nicht Wesen der heidnischen und christlichen Religion neben einander handelnd vorgestellet werden; nicht mit einander gleich wesentliche Substanzen zur Handlung des Gedichts seyn. Wenn die Muse und der heilige Geist, ein Gabriel und ein Apollo, eine Maria aus den Gegenden des Himmels und eine Diana zugleich, auf einerlei Art, poetische Existenz, poetische Handlung auf dem Schauplatze eines heiligen Gedichtes bekommen, so stoßen sie sich in unserer Seele. Ihre poetischen Substanzen heben einander auf; mein Auge fährt über ihre beiderseitige Gegenwart zurück; die Täuschung geht verloren, und mit ihr der ganze Zweck ihrer poetischen Erscheinung. Ein Trauerspiel solcher Art mag vielleicht noch in einem Winkel von Italien, Spanien, oder von Böhmen und Bayern ausstehlich seyn; eine Epopöe von solcher Mischung mag der christlichen Barbarei gefallen; rings um uns scheint das Licht einer geläuterten Religion zu stark, als daß nicht Eine solche Dichtung die andere in den Schatten drängen müßte.

Nur setze ich gleich eine Einschränkung hinzu. Nicht deßwegen können beiderlei Geschöpfe nicht auf Einem Schauplatze in gleich starkem Licht erscheinen, weil die eine Art wahre, die andere Lügenwesen, oder nach Klotzens Sprache,[1] **inepta, ridicula, falsa, impia, uno verbo superstitionis propria** sind, **quae a veri Dei cultoribus usurpari non possunt.** Denn ein solcher Dichter schreibt nicht eigentlich als ein frommer, rechtgläubiger Christ, als ein Diener des einzig wahren Gottes, der vor aller Mythologie als vor einem ungereimten, lächerlichen, gottlosen, abergläubischen Krame so viel Abscheu hat, wie vor dem bösen Feinde der Hölle; sondern als — Dichter. Er schreibt nicht eines seligen Todes und des Himmelreichs wegen, sondern nur um poetisch seine Leser zu täuschen. Er verabscheuet also die Mythologie nicht als ein ungöttliches Wesen und als eine Geschichte weltlicher Lüste, sondern weil sie in seinem heiligen Poem seinem Zwecke, seiner Laufbahn der Gedanken fremd und dem poetisch anschauenden Leser widrig seyn muß. Auf einem andern Schauplatze könnte eben derselbe Leser diese unchristlichen, gottlosen Geschöpfe der Lügen ganz behaglich sehen, und vielleicht eben der Dichter, wenn er ein Wieland ist, mit Feuer bearbeiten; aber auf diesen gehören sie nicht, „der poetischen Wahrscheinlichkeit halben." Denn wenn die Maschinen der heidnischen Religion bis zur Täuschung geglaubt werden sollen, wie denn aus eben der Maschine christliche Wesen? Sie wirken dem anschauenden Auge gegen einander, sie heben an Wahrscheinlichkeit einander auf.

2. Auch wenn der Dichter allein spricht, so spreche er in Einem Gedichte von beiden nicht ganz auf Eine Art, als wenn er an beide gleich glaubte, und sie beide mit einerlei Wahrheit behandelte. Eine Anrufung an den heil. Geist und an die Kalliope zugleich ist ungereimt; nicht wieder als Gottlosigkeit, als

[1] S. 56—86, auf jeder Seite.

Sünde wider den heil. Geist, sondern der poetischen Täuschung halben. Entweder sind beide dem Dichter alsdann Wesen von gleicher poetischer Existenz; dieß widerspricht sich — oder beide nur Redezierath, nur poetische Figuren; dieß beleidigt den Leser noch mehr, denn er kommt dadurch zu sich zurück, um den Wortkünstler ohne inneres Wesen und Leben gewahr zu werden — oder Eins von beiden hat nur poetische Wahrheit; und warum steht alsdann das andere da? Es hindert die Wirkung des ersten. In diesem Stücke hat freilich niemand so gesündigt als Sannazar; ich wiederhole es aber nochmals — gesündigt, nicht wider den heil. Geist, sondern wider die poetische Wahrheit und Illusion.

3. Wo dieß nicht ist, wo die poetische Wahrheit und Wahrscheinlichkeit nicht darunter leidet, wo es der Congruität des Gedichts nicht entgegen ist an mythologische Namen, an erdichtete Gegenden zu denken — immerhin! Die Mythologie ist einem guten Theile nach historisch, oder allegorisch; selbst das Fabelhafte in ihr mischet sich mit Geschichte und Allegorie; warum sollte sie als solche nicht auftreten? Wenn sie bekannt genug, anschauend, und eine Schöpferin großer Begriffe zur Würde eben des christlichen Objects ist, so kniet sie als ein Opfer vor dem Altar der Religion. Selbst Religion wollte sie hier nicht seyn, sie ward als Geschichte, als Allegorie, als alte Sage oder als bekannte Dichtung gebraucht, und da oft mit einer Wirkung die anderswoher nicht ersetzt werden konnte, vortrefflich! So Milton, so Young, so oft die Dichter der Offenbarung!

4. Aber viertens: wo in einem christlichen Gedichte die Mythologie keinen poetischen Nutzen schaffet, da bleibe sie weg, denn jedes Müßige, jedes der poetischen Wirkung Widrige muß wegbleiben.

7.

War diese Materie aber so langer Untersuchung werth? Ich glaube; denn welchen Bethlehemitischen Kindermord würde Klotzens

Verbot in dem erhabensten unsrer geistlichen Dichter stiften! Und unsere geistlichen Dichter (eine Gattung Poesie, in welcher wir Deutsche nur den Britten nachstehen) sind die Ehre unsrer Nation.

Der heiligste unter allen, Klopstock, und das heiligste Gedicht desselben, der Messias! Aber von welcher Wirkung ist die heidnische, die mythologische Römerin in demselben, [1] Porcia! Wie, wenn sie zu beten anfängt:

— — Mit aufgehobnen ringenden Händen
Stand sie, mit Augen die starr zum dämmernden Himmel hinauf sahn,
Und so zweifelt ihr Herz. O du der erste der Götter!
Der die Welt aus Nächten erschuf, und Menschen ein Herz gab!
Wie dein Name auch heißt! Gott! Jupiter oder Jehovah!
Romulus oder Abrahams Gott! — — —
Ist er dir so festlich, der Anblick, die leidende Tugend,
Gott! von deinem Olympus zu sehn? Er ist es, den Menschen! u.s.w.

Sie fährt mit diesem hohen Gefühle zu beten fort, und ich bin über das Herz der christlichen Leser des Messias gewiß daß dasselbe nur selten eine so hohe Stufe der Bewunderung Jesu erreicht haben wird als mit diesem heidnischen Gebete.

Porcia erzählt ihren Traum; [2] die Erscheinung des Sokrates! — — Himmel! wo gehört Sokrates, der heidnische Sokrates, in einen Messias? Und doch weiß ich daß dieser Traum, um mit Klopstock zu reden, sich, vor vielen Episoden des Messias, in die Seele des Lesers gießen und immer aus den Lieblingsgedanken, die er am feurigsten denket, neue Gedanken entwickeln wird,

— — in seinem Herzen die feinsten,
Zartesten Saiten gewisser zu treffen, und ganz ihn zu rühren.

[1] Der Messias, Gesang 6.
[2] Gesang 7.

Schon wenn Porcia anhebt: — —

Sokrates . . . zwar du kennest ihn nicht; aber ich schaure vor Freuden,
Wenn ich ihn nenne! Das edelste Leben, das jemals gelebt ward,
Krönt' er mit einem Tode, der selbst dieß Leben erhöhte!
Sokrates . . . immer hab' ich den Weisen bewundert! sein Bildniß
Unaufhörlich betrachtet, ihn sah ich im Traume. Da nennt' er
Seinen unsterblichen Namen: Ich, Sokrates u. s. w.

Wenn Klotz einzige Ursache gelten soll: „das Heilige soll nicht mit dem Unheiligen vermischt werden!" so müßten diese Episoden aus Messias weg, und mir sind sie unter den theuersten.

Klopstocks Salomo! Ein biblisches Sujet, und alle Leser haben mit mir den Contrast der heidnischen Scenen für das Rührendste im ganzen Trauerspiele gehalten. Wenn Salomo rühren soll: wie anders, als durch seine heidnischen Zweifel. Wie, wenn der Trostlose klaget:

Hülfe! Selber meine Freunde
Vermögen's nicht. —
Ein Rauch, dem Feind ein süßer Opferdampf,
Mag dieses Haus verfliegen! meine Kinder
Zerschmettert werden — —
— — ich will es leichter tragen
Als was mir unter deiner Flügel Schatten,
O Friede, dieß mein Herz verzehrt — das Leben
Zum Tode macht! und kaum des Müden Zuflucht,
Den Tod, noch bleiben läßt! Sie ist dahin
Die Herrlichkeit, die mir gegeben ward!
Dahin ist meine Weisheit, sammt der Ruh'
Die sie mir gab! — Wenn du es bist, o Moloch!
Vor allen Geistern Moloch du!
Der mir dieß alles nahm; womit erzürnt' ich dich?

Und hab' ich dich erzürnt, so laß doch endlich
Durchs Blut so vieler Knaben dich versöhnen!

Und bald kommen Sängerinnen Molochs! und Priester Molochs! und Opfer Molochs! ja selbst wagt es Klopstock, zween Götzen redend einzuführen. Ich mag über die letzte Scene nicht urtheilen; aber die rührendsten Auftritte bleiben in Salomo immer die heidnischen. Wie rührt z. E. die unmenschliche abgöttische Wuth im Opfergesange Molochs!

Ich mag die Bodmer'schen Epopöen nicht durchgehen. Wären in ihnen die mythologischen Dichtungen nur oft etwas wahrscheinlicher für die Zeit und für den Ort ihres Schauplatzes; am Heiligen und Unheiligen, an Wahrheit und Erdichtung, an Jüdisch und Heidnisch liegt, wenn ich nichts anders dagegen hätte, nichts.

Ich fühle es, ein so unbestimmt gesagter Einfall ist zu strohern, als daß ich so viel Miene mache ihn wegzuheben; Dichter die gewiß keines überspannten Enthusiasmus beschuldigt werden können, widerlegen ihn. Machtvoll ist z. E. in der Ramler'schen Rhapsodie von einem Gebete — machtvoll in ihrer Verbindung für den der den persischen Nachdruck kennet, die kühne Anrede:

— Und Oromazes und Gott!

ohne doch eine hübsche Wortphrasis seyn zu sollen. Stark ist in Kleists christlichem Gedichte von der Unzufriedenheit der mythologische Vorwurf:

Denkst du, wie Riesen der Fabel,
Auf Felsen Felsen zu häufen, und durch den Unsinn bewaffnet
Den Sitz der Gottheit zu stürmen!

Und endlich in den vortrefflichen Grenadiersliedern: von welcher Wirkung ist die harte Vermischung des Christenthums und der Mythologie in dem Munde eines harten Soldaten. Sein Gott ist

ihm jederzeit und in jedem Gesang alles; vor und nach der Schlacht, im Treffen und im Siege.

— — — wäre ihrer noch so viel,
So schlag' ich sie mit Gott!
— — was kann wider unsern Gott
Theresia und Brühl — —

Mit rechtem Christenmuthe streitet er; und mit rechter Christendemuth, Gott dankend, preiset er Gott nach dem Siege. Wie aber? hat der Grenadier darum am gehörigen Orte auch nicht seinen Mars und Apoll? Kann er nicht darum auch von seinem Friedrich sagen:

Frei, wie ein Gott, von Furcht und Graus
Steht er — — du hoher Paschkopoll
Sahst ihn, im Heldenangesicht
Den Mars und den Apoll.

Und sollte deßwegen mein Grenadier kein ächter, guter Christenmann bleiben?

Der, wenn er stirbt, bekommt zum Lohn
Im Himmel hohen Sitz! —

Und deßhalb sollten seine Lieder nicht immer der Würde werth seyn die ihnen Abbt anwünscht, vor der Schlacht gesungen zu seyn? Entweder muß überall die Mythologie hier nicht mehr Mythologie, eine liebe Wörterblume seyn, oder weg damit!

Indessen will Klotz uns auch in geistlichen Gedichten nicht ganz leer vom Nutzen der Mythologie ausgehen lassen, und schlägt vor: [1] „Beschreibungen der göttlichen Weisheit und Macht, hohe Bilder der göttlichen Majestät, oft so vortrefflich, so erhaben, daß man sich kaum vorstellen kann wie sie in den Geist ungläubiger Sterblichen haben kommen können, und durch deren geschickte Nachahmung der Poet

[1] Epist. Homer. p. 86.

seinem Gedichte die größeste Würde geben könnte." Der Vorschlag ist fromm, aber auch wenig mehr. Wenn Klotz nicht glaubt daß Gott selbst in die Seele des christlichen Poeten Bilder einschiebe, so kann er's nicht fremd finden daß große Geister unter den Heiden auch große Dinge haben denken können, sie auch von ihren Göttern denken müssen. Ich mag keine Vergleichungen, insonderheit in Sachen die gewisse Leser so gern umzukehren pflegen; allein wer wandelte unter edlern Bildern, der alte oder der heutige Grieche? Jener zwischen seinen Göttern, dieser zwischen seinen gemalten Heiligen, der Papist zwischen seinen gehauenen Märtyrern. Und bei wem war (ich rede bloß von poetischen Bildern) ein solcher Anblick gelegener, um große Gedanken zu erwecken?

Zudem: Beschreibungen der Weisheit, Macht, Majestät, sind eigentlich keine Mythologie mehr; es sind dichterische Bilder über mythologische Gegenstände; mit ihnen hat also Klotz keinen Gebrauch der eigentlichen Götterlehre vorgeschlagen.

Ich gebe es gern zu daß an Abbildungen der Schönheit, der Milde und einer gewissen menschlichen Würde der Gottheit man von Griechen und Römern lernen könne, insonderheit was die schöne Kürze, das unübertrieben Prächtige, das Angemessene im Ausdrucke solcher Beschreibungen betrifft. Aber Weisheit, Macht, Majestät, alles Hohe und gleichsam Unbegreifliche in der Gottheit — darin sind die Dichter des Morgenlandes, und die ersten derselben, die Dichter des alten Bundes, eine weit reichere, unerschöpfliche Quelle. In solchen Bildern sind ein Silius Italicus, Ovid, Virgil und Claudian gegen einen Hiob, Moses, Jesaias und auch David, wie ein Tropfen gegen einen Ocean, und Schande ist's an einem Tropfen zu lecken, wenn ein Abgrund von Größe, Hoheit, Majestät vor uns ist.

Ich gebe es zu daß diese morgenländischen Bilder auch oft ein

morgenländisches Auge fordern; daß sie oft in einer Hülle des Orients erscheinen die uns dieselben fremd, oder in einem Glanze der uns dieselben betäubend macht. Ein geistlicher Dichter aber, und der Criticus dieses Dichters, sollte dem die Hülle unüberwindlich seyn? Sollte er nicht, den Spuren eines großen Michaelis folgend, sich solche Bilder gleichsam in die Sprache und Denkart seines Occidents übersetzen, und sie alsdann mit orientalischer Wärme fühlen? Die Proben die dieser verdienstvolle Mann gegeben, liegen in ihrer Entwicklung da, und wie verstäuben gegen sie die Schlacken eines Claudians! Bloß das Leichte, das unserer Denkart Nähere, die für uns faßlichere Evidenz dieser römischen Bilder ist's, die uns dieselben empfiehlt. Wären die orientalischen nach unserem Augenmaße, so wäre der Vorschlag unleidlich. Kann man sie nicht aber nach seinem Augenmaße stellen? nicht seinen Blick zu ihnen erheben? gewöhnen? und kannst du das nicht, so siehe die Sonne in diesem ihrem strahlenden Wasserbilde! Siehe den Abglanz orientalischer Hoheit in einem Klopstock; von Erde bist du, wenn du an einen Silius Italicus hierin, als Vorbild, zurückeilest.

8.

„Auch Künstler sollen Gott und Christus würdig bilden!“ [1] Wie todt ist was Klotz hierüber sagt, gegen das was andere gesagt haben. Hier ist Klopstock, da er Winckelmann beurtheilet, und wem ist es nicht ein sehenswerther Anblick zween solche Männer, zwei Enden des menschlichen Geistes, zwei Extreme deutscher Originale, von denen der eine unter, der andere über Deutschland seinen Ort fand — ich sage, ist's nicht ein merkwürdiger Anblick solche zween Markgrafen deutscher Hoheit von ihren Gränzsteinen zusammen treten zu sehen, zusammen sprechen zu hören? Das Stück ihres Gespräches im nordischen Aufseher [2] ist mir eine Art von Phänomenon! „Der

[1] Epist. Homer. p 97. 98.

[2] Nord. Aufseh. 3. B. St. 150.

einzige Weg für uns unnachahmlich zu werden," sagt Winckelmann, „ist die Nachahmung der Alten." „Ich würde," versetzt Klopstock, „diese Einschränkung hinzusetzen: in den Arten der Schönheiten, die sie erschöpft haben. Denn welches Genie würde nicht erschrecken müssen, wenn es sich nicht erlauben dürfte an der Allgemeinheit jenes Satzes zu zweifeln? Haben z. E. die Griechen die Vorstellungen ausdrücken können die wir uns von Engeln machen müssen? Aber wie vortrefflich haben sie oft nicht die Götter vorgestellt! Sollten wir nicht die Engel so machen? Gewiß nicht völlig so! Wir sollten jene Vorstellungen der Götter übertreffen. Bisher zwar sind wir von diesem Uebertreffen sehr weit entfernt gewesen, wir malen Kinderchen, Frauenzimmer, und wenn wir uns recht hoch schwingen, schöne Jünglinge; geben diesen Figuren Flügel, und bilden uns ein, Engel vorgestellt zu haben. Sogar Raphaels Michael ist ein Jüngling; und er sollte doch wenigstens ein Jupiter seyn, der eben gedonnert hat. Wenn nun Raphael vollends einen Todesengel hätte machen sollen; z. E. einen durch dessen bloßen Anblick der erstgeborne Sohn Pharao's niedersinkt? Michael Angelo also, wird man sagen. Nein, der auch nicht; denn er übertrieb zu oft. Der Contour des wahren Großen ist sehr fein! Wenn die Hand nur ein wenig ruckt, so kann es übertrieben werden. Wer also? Vielleicht ein noch ungeborner Künstler, dem es aufbehalten ist die heilige Geschichte würdig vorzustellen, nämlich die meisten schon oft wiederholten, neu, und dann viele sehr erhabene, die noch niemals gemacht worden sind. Wie würde ich mich freuen wenn er schon lebte, und dieß läse! Er ist es, der noch viel was anders sagen würde als die Griechen haben sagen können. Gott vorzustellen würde er sich niemals unterfangen; niemals! aber den Versöhner der Menschen einigermaßen würdig abzubilden, würde er alle Kräfte seines Genie's anstrengen, und sich den großen Empfindungen welche die Religion gibt ganz überlassen."

Ich lasse über diese Klopstock'schen Gedanken gerne einem jeden seine Gedanken; aber wenn ich sie, und die beiden Aufsätze desselben Verfassers über die poetische Composition einiger biblischen Gemälde,[1] und einige stille Winke Winckelmanns in den Schriften desselben, und verschiedene offenbarere Anmerkungen Webbs über die Gemälde der Religion zusammensetze — so dünkt mich dieß Klotzische Gewäsche darüber

— — Staub den der Wind zerstreut.

Klotz findet unter allen die über den Glanz um das Haupt der Heiligen geschrieben, keinen der die Maler darüber getadelt hätte; er thut's, und siehet nicht was ein solcher Bogen zur Majestät Gottes thun sollte. Als Kreisbogen freilich nichts, aber wenn sich nur seitwärts einige rückbleibende Strahlen verlieren, so sehe ich nicht wie diese hinderlich wären. Bei Gestalten der Heiligen sind sie eine einmal angenommene Symbole, und der Gestalt Gottes (wenn Gott anders menschlich gestaltet werden soll) ein Zeichen der Majestät, sofern die biblischen Dichter auch hierin große Gemälde vom Glanz des Herrn geben. Diesen kann der Dichter innerhalb der Gränzen seiner Kunst so bescheiden folgen, als die Griechen den poetischen Symbolen ihrer Religion folgten.

Ferner hat Klotz den Einfall,[2] auch Flügel könnten aus den göttlichen Bildungen der Alten beibehalten werden. Ich will glauben, er meine nur etwa Engel, oder den geflügelten Blitz in der Hand Gottes; denn der Gottheit selbst Flügel zu geben, halte ich (er führe noch ein so langes Register von Göttern an, die bekannterweise geflügelt gebildet wurden) für ganz unwürdig. Kaum würdig der Engel, nach den edeln Begriffen unserer Religion; wenn nicht als unterscheidende Symbole, wenn nicht etwa im Fluge, um denselben dem Auge wahrscheinlich zu machen. Selbst die Griechen,

[1] St. 172. 174. 186. Nord. Aufseh. 3. Th.

[2] Epist. Homer. p. 108. 109.

nachdem sie die Allegorie nach und nach abgestreift hatten, in ihren schönsten und edelsten Bildungen, warfen dem Jupiter die Flügel ab, damit er nicht, wie ein Ikaromenippus des Lucian, erscheine, und gaben sie seinem Adler. In der That, den Allerhöchsten mit einem paar Gänseflügeln vor mir zu sehen, ist unleidlicher als ihn graubärtig und als Greis zu erblicken. Dieß gibt noch eine leidliche Allegorie von ihm, dem ewigen Vater; aber was soll jenes zu der Idee des Allgegenwärtigen? —

„Die Griechen bildeten Jupiter auf einem Donnerwagen." Nun hat es Michaelis längst gezeigt daß die Cherubim, die Donnerpferde der Juden, wahrscheinlich Geschöpfe der ägyptischen Einbildungskraft sind; und daß die Griechen ihre Donnerpferde Jupiters ebenfalls daher ursprünglich entlehnet, könnte auch gezeigt werden. Hier fließen also aus Einer Quelle zween Flüsse, und die Poeten beiderlei Religionen scheinen nicht anders verschieden zu seyn, als daß sie sich Eine Vorstellung, jeder nach der Art seiner Nation, gedacht haben. Warum sollte also der christliche Künstler nicht diese Bildung der verschwisterten griechischen Vorstellungsart ablernen? Warum sollte er nicht auch den wahren Gott wie einen donnernden Jupiter bilden, der seinen Donnerwagen und Donnerpferde mit dem Schalle des Schreckens durch den weiten Himmel jaget?

Klotz hat für gut befunden diese Vorstellungsart anzupreisen;[1] und ich fände es beinahe gut davor zu warnen. Der Begriff der Gottheit, der jetzt, als Hauptcharakter, den Gemüthern der Menschen beiwohnet, ist erhabner und gereinigter als daß er ein solches Bild ertrüge. In den sinnlichen Zeiten der jüdischen Dichter war „furchtbare Macht" gleichsam der Hauptanblick mit dem man sich den Herrn dachte; man schrieb, nach einem Idol der Erziehung und nach einem herrschenden Zeitbegriffe, dem Wagen Gottes die ge-

[1] Epist. Homer, p. 115—122. Ostendi uno eoque satis illustri exemplo, quomodo imitari possint nostri artifices veterum monimenta —

waltigen Donner zu die über das jüdische Land hinzogen, und dahinaus, auf diesen sinnlichen Begriff, gehen auch die höchsten Bilder der Propheten. Irre ich nicht, so ist die gemeine Vorstellungsart unserer christlichen Zeiten darin sanfter. Das erste Bild das wir uns von unserem Gotte machen, ist vielmehr das Bild von dem vollkommensten, weisesten, gütigsten Wesen, dem Vater und unsichtbaren Erhalter der Welt; als von einem zornigen Donnerer, von einem allmächtigen Weltverwüster. Soll also ja der Höchste gebildet werden, so zeige man ihn in dieser, für uns der würdigsten Stellung, oder gar nicht. Die Propheten des alten Bundes schufen Bilder für ihre Zeit, und auch in dieser nicht für den bildenden Künstler; nicht für den Anblick des Schönen, sondern für poetische Seelen, und in diesen nichts als der Religionsbegriffe halben. Der Künstler unserer Zeit thäte also unrecht wenn er sich solchenfalls damit, als mit biblischen Vorstellungen, rechtfertigen wollte; denn der Kunst hat die Bibel wohl keine Bildergalerie liefern wollen.

Es bleibt also nur das Vorbild der alten Kunst übrig, die ihren Jupiter donnerfahrend bildete — aber ich antworte, das war auch ihr Jupiter, und nicht unser Gott! Jener seinem Charakter nach der Donnerer, der

'Ελατὴρ ὑπέρτατος βροντᾶς
ἀκαμαντόποδος
Ζεὺς — —

wie ihn Pindar nennt, erhabner als die spätern Dichter die Klotz anführt. Jupiter hatte einmal nach altem, gutem Herkommen die Function, der *ὑψιβρεμέτης*, *καταιβάτης*, fulminans zu seyn, und wie man ihn mehr nennen will; als solcher konnte er Pferde jagen und Rosse lenken; das war jovialisch. Ein solcher aber ist nicht unser Gott, dem Hauptcharakter nach, und eine solche Kunstvorstellung nicht göttlich. Die Kunst arbeitet für Einen ewigen

Anblick; welch ein Anblick aber, Gott vor meinen Augen verewigt zu sehen, als — ein Fuhrmann!

Dazu muß man aus Homer, Pindar und allen Griechen wissen daß in denen Zeiten da sich Mythologie erzeugte, und die Kunst galt, ein Pferd, wie noch bei den Arabern und Aegyptern, ein sehr würdiges Geschöpf, und Pferdeverrichtungen sehr edle Hantierungen waren — bei uns nicht mehr. Was sagt mir also dieß Bild Gottes? Nichts, oder etwas unwürdiges — Der Künstler brauche es also nicht.

Ueberhaupt weiß ich noch keinen Weg, um zwischen den höchsten Forderungen der Religion und der Kunst mit einer Bildung Gottes, insonderheit für sich selbst, mit Genugthuung meiner selbst, durchzukommen. Die Religion zeigt mir den Vollkommensten, den Allgenugsamen, den Geist; die Kunst bildet Körper, Geister geben keine Figur, das Vollkommenste hat kein Bild. Klotz wende nicht ein:[1] „Gott schreibe sich ja selbst Hände, Hals, Füße, Nase zu.“ Bekannt, aber jedes von diesen theilweise, nichts mit dem andern zusammenhangend, daß es ein Ganzes bilden sollte, jedes Glied als ein sinnliches Bild Einer seiner Eigenschaften. Die ganze Anthropomorphie Gottes im alten Bunde ist also nicht bildend, sondern andeutend, symbolisch: und im weiten Verstande der Alten also, Allegorie. Dazu ist diese Allegorie nur poetisch; das sichtbare Bild wird von dem geistigen Glanze den es bedeuten soll verschlungen; es verschwindet mit dem Worte, und die Idee die zurückbleibt ist eine Eigenschaft der Gottheit.

Wann kann nun der Künstler die Beschreibung der Bibel für eine Erlaubniß halten Gott nachzubilden? Wenn er seine Bildung der Gottheit in jedem Gliede derselben auch so andeutend, so alle-

[1] Epist. Homer. p. 98. Ipse Deus sibi manus tribuit, dorsum, nasum, pedes etc.

gorisch machen kann, daß das Zeichen verschwindet, und nichts als der bezeichnete Begriff zurückbleibt — in keinem andern Falle sehe ich Erlaubniß. Kann ich Gott so zeichnen, daß mir bei seiner Hand der Allmächtige einfällt, der Welten wägt und Erden anrühret, daß sie vergehen; außer dieser Bedeutung der Allmacht aber das Zeichen, die Hand selbst, nichts sey; kann ich Gottes Ohr und Auge bloß als Sinnbilder seiner Allwissenheit darstellen, daß sie weiter keinen Eindruck lassen; Gottes Fuß nicht an sich, sondern als den dessen Schemel der Erdball ist, nicht als den Theil eines menschlichen Körpers — kann ich so den Geist malen und bilden, daß der Körper nichts als Sinnbild des Geistes, und zwar des vollkommensten Geistes ist, so kann ich ein Bildniß des Höchsten machen aus Autorität der Schrift.

Da dieß nicht ist, so lasse ich ihr Beispiel weg, und vergleiche bloß Forderung der Religion und Bedürfniß der Kunst — und siehe! fast überall Gegensatz. Gott der Unmeßliche — das Wesen der Kunst im Großen und Schönen sind Schranken. Gott der Ewige, und siehe einen erzeugten Körper. Gott der Allmächtige, der da will und es geschieht; die Kunst kann keine Macht ausdrücken ohne Ankündigung einer Bewegung. Gott der Wirksame; die Kunst kennt keine Wirksamkeit ohne Bewegung. Gott der Unwandelbare, und siehe, jeder Ausdruck der Kunst wandelbar und wegeilend! Wer kann ihn fassen? wer kann ihn bilden?

Der einzige würdige Ausdruck für ihn wäre die seligste, allgenugsame Ruhe; allein auch da erscheint er nur als der seligste, allgenugsame Mensch; und weil die menschliche Ruhe nur bei einer Feier von transitiven Handlungen möglich ist, so ist auch alsdann bei der gebildeten Gottheit der Begriff von Unwirksamkeit beinahe unvermeidlich; der Begriff von Allmacht, Allwissenheit, Allweisheit, Einwirkung wird in seinen Ausdruck der Ruhe verschlungen, das

Bild ist kein Gott mehr. Raphaels schaffender Gott steht mit gesenktem Auge, mit zeigendem Finger:

Kann der bewundern, er, der die Sterne gemacht hat!

Raphaels ewiger Vater steht wie ein grauer Greis: ist das der Gott der da bleibet wie er ist? Gott sehe z. E. auf die Erde herab: ist das der Allwissende, was siehet er ewig auf die Kugel herunter? Siehet er auch was neben ihm ist? Gott wäge die Erde: sie hat ein Maß gegen Gott, und muß dazu ein proportionirtes Maß haben; was hat das Bild für einen Ball in der Hand, um damit zu spielen? — Nun setze man noch gar unwürdigere Vorstellungen: einen Einherfahrenden mit einem Brande in einer Hand auf einem Wagen — Blasphemien! „Wie wollet ihr mich bilden? und wem wollet ihr mich vergleichen?“ spricht Jehovah.

„Christus als einen Apollo im Belvedere“[1] eben als wenn Christus einen Python im Zorne getödtet — doch hierüber mag ein Klopstock in der vorangezogenen Stelle und ein Mann von der entgegengesetztesten Denkart, Webb, sprechen. Der vaticanische Apollo wenigstens scheint nicht dem Charakter des Erlösers, dem Hauptanblicke nach und in der Bestimmung seines Lebens, zu entsprechen, sonst — — Doch ich werde theologisch, da ich doch in der Schule eines poetischen und Kunst-Criticus bin.

„Gott auf einem Donnerwagen fahrend! Von christlichen Poeten erinnere ich mich keinen der dieses Bild brauche als Milton“[2] — Keinen von christlichen Dichtern? Ich erinnere mich bei allen christlichen Dichtern keines häufigern, gemeinern, bekanntern Bildes. Denn ist Gleim, der Kriegssänger, kein Christ?

Wer hat dich, Pandur,
In Angst gesetzt, in Flucht gebracht,
Gott, der auf Wolken fuhr.

[1] p. 111. 112.
[2] p. 120.

Ist Kleist kein Christ? —

Groß ist der Herr! Die Himmel ohne Zahl
Sind seine Wohnungen,
Sein Wagen sind die donnernden Gewölk',
Und Blitze sein Gespann;

und wie der prächtige Ton weiter das Bild malet.

Cramer kein Christ? —

Wenn nun dein Wagen, Gott der Götter,
Messias, donnert, und im Wetter
Dahin fährt — —

Ramler bei der Krippe Jesu kein Christ? —

Jehovah fähret durch den Himmel
Und sieht sein seliges Geschlecht,
Wir sehen Majestät! — —

Und so glaube ich, denn ich habe aus dem Gedächtnisse geschrieben, so Wieland, Bodmer und jeder christliche Poet; ich kenne kein bekannteres Bild des donnernden Gottes. Nur Klopstock, wenn ich mich recht erinnere, braucht dieß Bild nicht; sein Gott steigt herunter, den Messias zu richten; er rollt nicht auf einem Donnerwagen, er ist selbst zu erhaben um zu donnern. Sein Seraph Eloa schon kann tausend Donner fassen, und auch der steht nur auf einer Wolke. Ohne Zweifel schien Klopstocken das Bild zu niedrig selbst in der Poesie, für den —

Der Welten geheim und still dem Untergang zuwinkt —

9.

Die Frage wird weltlicher.[1] Können Dichter die nicht über Sachen der Religion dichten die Mythologie brauchen? Wer kann einen Mann ertragen der die Mythologie nicht anders kennet als daß es „Griechen und Römern so beliebt,[2] Neptun einen

[1] Epist. Homer. p. 124—135.
[2] p. 124.

Gott des Meeres zu nennen, als daß es den Wiederherstellern der Wissenschaft so beliebt,[1] auch die Mythologie der Alten (ohne weitere Gründe) beizubehalten;" als daß sie „auf dem Irrthum und dem Aberglauben[2] der Alten beruhe;" als daß sie nichts als ein Namenregister,[3] Schälle ohne Gedanken enthalte;" als daß sie[4] „ein bloßer Flitterstaat mittelmäßiger Köpfe sey, um ihre Gedichte mit hundertmal gebrauchten Gleichnissen aufzustutzen:" wer die Mythologie in Gedichten bloß als so etwas kennet, wie ist der eines bessern zu belehren? Man müßte von Anfange anfangen, daß von Homer bis zu Virgil noch etwas anders in dem Gebrauch ihrer Mythologie liege, als böse Irrthümer und unchristlicher Aberglauben — nämlich sehr poetische Ideen. Und so hätte man erst eine Voraussetzung!

Darauf wäre zu zeigen daß von den Wiederherstellern der Wissenschaften die Mythologie noch etwa anderswoher habe können beibehalten werden, nicht als ein beliebiges Gutachten. Vielleicht nämlich der Sprache, der Kunst, der Poesie und alter Einkleidungen der platonischen Weisheit wegen. Ob sie sie übel nachgeahmet, davon ist die Rede nicht, sondern ob sie sie nachahmen dürfen? Und wer weiß es da nicht daß wir nothwendig mit der bösen irrigen Mythologie zugleich alles hätten verlieren müssen: Sprache, Poesie, Wissenschaft, Kunst der Alten — eine schwere Verbannung! Wir wollen den irrigen, abergläubischen Ketzer dulden; denn mit ihm hätten wir, wie die Christen zu Julians des Abtrünnigen Zeiten, zuviel verloren! Das wäre die zweite Voraussetzung.

Hieraus würde auch die erstaunensvolle Frage beantwortet: warum dieß böse Ding, das doch bloß auf dem Irrthum und Aber-

[1] p. 125.
[2] p. 125.
[3] p. 126.
[4] p. 127.

glauben der Alten beruhet, habe beibehalten werden können? Eine Blindheit die Jahrhunderte durch gedauert! Es wäre also unmaßgeblich zu zeigen: „daß die Mythologie in ihrem Gebrauche wohl etwas mehr als Schall ohne Sinn, Worte ohne Bedeutung, unnützer Flitterstaat, Gottlosigkeit und Aberglauben gewesen sey und seyn könne.“ Wie tief muß eine solche Deduction anfangen! Und was hat unser christliches Taufwasser mit dem ganz andern Werke zu thun, in einer sehr bekannten, sehr ideen- und bilderreichen Sprache poetische Zwecke zu erreichen?

Wie aber, wenn Klotz[1] uns einen ganz neuen Ersatz der Mythologie gäbe? — Ehe wir sein neues Geschenk preisen, so lasset uns erst sehen ob es der Annahme werth sey, und dann erst, ob es als Aequivalent gelten könne? „Was einige befürchten, daß wenn sie die alte Mythologie verlören, ihre Verse kalt und matt werden dürften — die Furcht ist vergebens. Liefert uns doch unsere heutige Welt solch eine Menge neuer Gedanken und Bilder, daß es einem glücklichen Kopfe nie an Zierath seiner Gedichte fehlen kann. Bedenke wie manches in der Naturlehre durch die Bemühung der Menschen jetzt entwickelt ist, was vormals entweder unbekannt oder sehr dunkel seyn mußte. Bemerke ferner daß der Kreis der Erde in neueren Zeiten gleichsam erweitert sey, durch Entdeckung der Länder die vormals unbekannt waren, und erwäge welch eine Menge Zierathen dem Poeten daraus erwachse, weit besser als die Namen einer Juno, Pluto, Cerberus, Rhadamanthus und Charon.“ Rathgeben, sagt Plato, ist doch eine göttliche Sache; und gegebne Rathschläge prüfen, dächte ich, noch eine göttlichere.

Ich setze voraus daß hier die Frage nichts weniger als Wortzierath, dichterischen Schmuck betreffe; denn jeder Zierath, der nicht aus der Sache selbst entspringet, der erst gesucht werden

[1] Epist. Homer. p. 126.

muß, ist Fehler; wir suchen also eine innere Bereicherung der Poesie in ihrem Wesen statt der Mythologie.

„Entdeckungen der Naturlehre!" Allerdings! wenn sie so bekannt, so fähig der poetischen Sprache, so reich an Bildern, so anschaulich sind — als die Mythologie; allerdings! So verschwinde jene, wie Schatten gegen die Sonne, wie Fabel gegen die Wahrheit; und die Schöpfung eines Newtons, Nieuwetyts, Swammerdams, Buffons, Réaumurs, Tourneforts und Hallers trete an die Stelle des Fabelkrams eines Apollodors oder Natalis Comes. Aber zu welcher eigentlichen Function soll sie dahin treten? Einzelner Gleichnisse, Bilder halber? Mit Vergnügen erinnere ich mich zwar der seligen Augenblicke die mir die tiefen Naturgleichnisse eines Hallers, die unerwarteten Arzneigleichnisse eines Witthofs, der fast ganz aus dieser Welt von Wissenschaften gedichtet, die fast immer ökonomischen Bilder eines Dyers gebracht haben; aber mit Mißvergnügen auch der unseligen Augenblicke, die mir die gelehrt seyn sollenden Gleichnisse eines Curtius u. a. erweckt. Bloß als Gleichnisse betrachtet sind die Offenbarungen der neuern Naturkunde lange nicht so des Lichts der Anschauung fähig, sind oft so schwer poetisch und ohne Kunstsprache auszudrücken; so oft über die Sphäre des common sense unserer Zeit, für welchen doch Gedichte geschrieben werden müssen, erhoben, so oft für diesen ohne Commentar dunkel; und wer will über ein Gleichniß denn einen Commentar lesen? — endlich weit seltener an die eigentlichen Gegenstände der poetischen Welt gränzend, um ein drittes der Vergleichung zu haben, das beide nahe zusammenbringe — und das waren sie bloß als Gleichnisse. Gleichnisse aber sind höchstens in Lehrgedichten das Wesen der Poesie; Gleichnisse aber sind gewiß nicht der wichtigste Gebrauch der Mythologie; Gleichnisse also machen hier keinen Gegensatz, nicht die Mythologie unnöthig, nicht die Naturlehre zur Mythologie.

Fabel, Dichtung, Handlungen, die bis zur Täuschung eindringen, sind das Wesen der Dichtkunst, und wie weit weniger kann hier die Naturlehre zutragen? Kann sie der Epopöe und Heldenoper Maschinen schaffen, die mit der Individualität, mit der hohen und schönen Natur, mit der charakteristischen Bestandheit, mit der bekannten Anschaulichkeit, mit der Täuschungsgabe handeln können, als in Homer die Götter der Mythologie handeln — wohlan! so treten Gnomen und Sylphen, und Nymphen und Salamanders, die ganze Schöpfung des Theophrastus Paracelsus und Cornelius Agrippa, die personificirte ganze Naturkunde in die Stelle mythologischer Wesen. Kann sie dem Drama, der Pindarischen und Horazischen Ode, der Fabel, der Erzählung, der Idylle so viele, so schöne und so reiche Dichtung schaffen, als die Mythologie der alten Dichter dieser Gattungen schuf, so trete sie auf. Hier lasse ich meine Leser mit aller Gemächlichkeit alle Dichter des Alterthums in allen Arten der Dichtkunst, und in jeder ihrer glücklichen Fictionen aus dem Vorrathe der Mythologie — nachzählen: alle neuern Dichter die aus dieser Quelle, es sey auf was Art es wolle, glücklich geschöpft, bis auf unsern lieben warmen Wieland zu — alsdann überschlage er, ob ihm das alles Naturkunde ersetzen könne, und thue den Ausspruch. Meines Wissens gibt diese einzelne Begriffe, Kenntnisse, Wissenschaft; die Poesie will Geschichte, handlungsvolle Begebenheiten, täuschende Fabeln — welche beide Ende!

Ich sage nicht daß nicht aus der Naturkunde unsere Dichtkunst noch sehr mit Wahrheiten und Bildern bereichert werden könne, daß aus diesen Wahrheiten und Bildern von einem poetischen Kopfe nicht so glückliche Fictionen geschaffen werden müßten, als ein Fontenelle über die Wirbel des Des-Cartes witzige Einfälle dichten konnte — aber daß diese mögliche Ausbeute dem unzählbaren Reichthume mythologischer Dichtungen und Geschichten und Fabeln je gleichkommen, daß sie denselben völlig überflüssig machen könnte, das läugne ich

völlig! Aus der Mythologie eben lerne man die Naturkunde dichterisch zu bilden, nicht aber aus der Naturkunde die Mythologie zu verbannen.

Zweitens: neuere Entdeckungen neuer Länder und Welten!" und was haben uns diese für die Dichtkunst entdecken lassen, das der Mythologie gleich gälte? Bäume und Pflanzen? So viel ein indianischer Plinius, ein Rumph, eine Merian u. a. die Welt des Kräuterkenners, und den Begriff der Schöpfung Gottes erweitern; so viel Vergnügen und Nutzen man in einem malabarischen Garten finde; so doch das wenigste zum Gebrauche der wahren Dichtung. Die Namen der neuen Kräuter sind unpoetisch; ihre Gestalt und Unterschied nicht durchgängig bekannt, nur der Zeichner, nicht der Wortmaler, kann sie anschauend sinnlich machen. Zudem sind solche Brockes'sche Malereien ja nicht Hauptzwecke der Dichtkunst, und was z. E. der Verfasser des Zuckerrohrs poetisches in sein Poem gebracht, ist dem mindesten Theile nach aus der Pflanze selbst gepreßt; es ist Ausschweifung.

So Gegenden? Außerordentlich wilde Gegenden, Wüsten, Gebirge, Wasserfälle sind rührend, aber nur sofern sie bekannte Ideen wecken, die uns schon beiwohnen. Ich würde Niagarens Wasserfall in Creuz nicht so fühlen, wenn ich nicht schon rauschende Wasserfälle kennete, und hier bloß meine Begriffe steigern dürfte. Schlechthin neue Beschreibungen gewähren also diese Entdeckungen kaum; denn ob der alte Grieche und Römer die Wasserfälle des Nils, den Euripus, den Olympus, die Scylla und Charybdis mir über historische Wahrheit erhoben, ist nicht die Frage, nur ob er sie mir täuschend gedichtet; und von ihm also lerne man auch die neuerlich bekannten Gegenden, Grainger seinen amerikanischen Platzregen, und andere ihre feurigen Luftmeteore dichten (denn nach historischen Bildern suche ich in Reisebeschreibungen); und fänden da die meisten solcher Scenendichtungen in den Alten, nur

nach Beschaffenheit ihres Landes, nicht schon Vorbilder? Wie feierlich ward aus dem Aetna die Werkstatt der Cyklopen, aus der Gegend bei Pozzuolo der Acheron, aus den thessalischen Gegenden die Berge der Musen, aus den Inseln des Möris die elyseischen Felder u. s. w. In Landgemälden mögen wir also neu seyn, im Geiste des poetischen Landmalens, in Dichtungen darüber müssen wir von den Alten lernen. Dazu ist ihre Mythologie; ich sehe sie also nicht entbehrlich, ich sehe nicht einmal, recht genommen, einen Gegensatz.

„Vielleicht also neue Thier- und Menschengattungen? Gut! aber in die Naturgeschichte gehören diese besser als in die Poesie; und wenn auch für diese, als Gegenstände, Bildergleichnisse — was trifft dieses die Mythologie zum Gegensatze? Eine Fabel, eine poetische Dichtungslehre ist ja kein Bildersaal griechischer Thiere, Menschen, Pflanzen, Gegenden — beide heben sich noch nicht auf; vielmehr kann die Mythologie Muster bleiben in dieser neueren Thierwelt zu dichten.

Soll es Gegensatz werden, so muß die neuentdeckte Welt uns, statt der griechischen, eine Galerie solcher und besserer Fabeln, Geschichte, Dichtungen liefern. Die hottentottische Götterlehre, Kunstbegriffe, Historien, Gedankeneinkleidungen müssen an die Stelle der griechischen treten. Der Pachakamai der Peruaner wird Zeus, der Chemiin der Karaiben wird der große Pan, und der Areskovi der Huronen der schöne Apollo. Statt der schönen Genien der Griechen wollen wir die Hondatkonsonas der Iroquoisen, und statt der edlen, poetischreichen und schönen Fabelverrichtungen der alten Homerischen Götter, ihrer Einwirkung in die Welt, und ihrer Thaten unter den Menschen, wollen wir Fratzengeschichte der afrikanischen Neger — welch ein Tausch! Und Tausch soll doch seyn? Die neuentdeckte Welt soll uns doch das reichlich und überreichlich geben können was uns die elende griechische Mythologie gibt? Und was gibt diese für die Poesie anders als Dichtungen, Geschichte,

Fabeln, in die poetische Composition gelegt wird, uns zu täuschen, zu vergnügen.

Drittens endlich: „Allegorie;[1] Tugenden und Laster, diese und andere Gemüthsaffecte — wenn ihnen der Dichter Körper beileget, so wird er theils auf allen Münzen und Edelsteinen, theils in Gedichten welche finden, die er bequem gebrauchen kann;" und nun geht's in ein Register.

„Bequem gebrauchen kann?" Klotz beliebe zu sagen, in welcher Gedichtart. In Epopöen? Nie können da Mesdames Pudicitia, Fertilitas, Fides, Securitas, Copia, Justitia, Veritas, Voluptas, Ira, Discordia, Impudentia, Invidia u. s. w." das ausrichten was Homers Götter und Göttinnen wirken. Es sind Larven allgemeiner Begriffe, denen persönliche Bestandheit, individuelle Bezeichnung, historischer Charakter fehlt, bei denen man jeden Tritt aus dem Namen voraus sieht, die aus einem Worte, wie jene Prophetinnen aus hohlem Bauche, sprechen, Wortgespenster. Sie geben kein persönliches Interesse, keine individuelle Handlung, keine einzelne Charakterprobe; sie rühren nicht, sie täuschen nicht: sie zerspringen wie Wasserblasen.

The earth has bubbles, as the water has,
And these are of them. Wither are they vanished?

Also in Idyllen, Fabeln, Erzählungen, überall wo es auf vorgestellte Fiction ankommt? Kaum! Und eine lange allegorische Dichtung, ein allegorischer Traum macht mir, wenn er nicht außerordentlich kurz ist, Kopfschmerzen.[2] Wenn Allegorie Wahrheit einkleiden soll, damit sie mehr einnehme und stärkern Eindruck mache, so muß sie dieselbe nicht verdecken und den Augen wegstehlen. Das Frappante, das Außerordentliche im ersten Anblicke der Entwicklung

[1] Epist. Homer. p. 127. 128. etc.

[2] Ich führe nur an den Rambler, eine Schrift voll Menschenkenntniß und voll schläfriger Allegorien.

gefällt, und läßt dauerhafte Spuren in der Seele; wird mir aber seitenlang die Mühe des Entwickelns zum ordentlichen Geschäfte gemacht, soll ich nicht die Frucht hinter den Blättern unvermuthet erhaschen, sondern zum Tagwerke Blätter klauben, eine ganze Fiction hindurch die allegorischen Masken entkleiden, und bei jedem Zuge neu entkleiden; warum ließ mich, da es hier bloß auf Wahrheit und Mühe ankommt, der Dichter die Wahrheit nicht nackt sehen; ohne Mühe der Entkleidung? ohne langes Gesuch?

Nichts bleibt übrig als kleine Gedichte, oder Einfälle in Gedichten: Bilder, Gleichnisse, Epigramme, Lieder, Oden — „Bilder und Gleichnisse?" wohl! Und die alte Mythologie ist voll schöner Allegorien, Epigramme. Ein Epigramm ist ein Bonmot in der Dichtkunst, es gefalle durch seinen Stachel oder seine außerordentliche Simplicität. Aber Lieder? Oden? Selten können lange durchaus allegorische Lieder und Oden gefallen! Ich danke es Uzen daß er mir seinen schönen Morpheus als einen Traumgott, nicht als ein allegorisches Gespenst der Träume, vorstellt. Ich danke es den Dichtern der Freude und des Amors, daß sie diesem Gott, dieser Göttin nicht, als Gespenstern eines abstracten Begriffes zu gut, allegorisiren, sondern lieber einem Gotte der Liebe, einer Göttin der Freude zu Ehren singen. Jenes wird ein trockner Eichenkranz von symbolischen Prädicaten, dieß eine Reihe von Empfindungen, die einem solchen gedichteten Wesen überhaupt geziemen — ein merklicher Unterschied!

Wenn Hagedorn der Freude singet, bleibet er freilich nicht mit jedem Zuge der Allegorie treu, und wollte es auch nicht bleiben. Seine Freude ist ihm eine Göttin der das Vergnügen gefällt, nicht ein allegorisches Gerippe derselben. Er kann sich also denken daß sein Lied „dieselbe vergrößere, daß sie das Glück der Welt, die Kraft der Seele, das halbe Leben sey; daß sie die Vernunft erheitere u. s. w." Prädicate, die der Freude überhaupt zukommen, nicht aber dem

personificirten Begriffe derselben, der Freudengöttin, der Hagedorn frohe Empfindungen opfert, nicht dem allegorischen Wortgemälde — —

Ramler hat sein Lied in ein solches Gemälde verändern wollen. Er löschte die Striche aus, die bei der allegorischen Figur nicht stattfanden; er that neue hinzu, die sie sichtbarer machten. Er gab der Freude Kinder, er machte sie selbst zum Kinde des Himmels, er verwandelte die Kenner, personeller, in Dichter der Freude; er machte lieber eine lange Parenthese, ehe er diese mit einer andern allegorischen Person, dem Glücke, hätte vermischen lassen; er gebot ihr die Gesellschaft unvernünftiger Bacchanten zu fliehen; — kurz, er blieb in jedem Zuge dem Bilde einer allegorischen Person treu. Hat er das Lied verbessert? Als ein allegorisches Poem, freilich; aber als ein Gesang der Empfindungen, der Freudengöttin gesungen, ohne dieselbe ins Stamm- und Wappenbuch zu malen? — kaum! Alle, wie mich dünkt, haben Ramlern getadelt, und keiner den Grund berührt, der ihn verführt habe, und ein Ramler wird nie ohne Grund irren. Will ich ein allegorisches Lehrlied auf die Freude, so wähle ich Ramlern — will ich einen Freudengesang, der Freudengöttin gesungen, so Hagedorn!

Nur gar zu sehr ist Ramler ein Freund solcher Allegorien, und zerstört dadurch oft die Harmonie des Liedes. Gefühl ist der Ton der Lieder, und nicht eine Charakteristik allegorischer Wesen, die, wenn sie einmal ein todtes Symbol mitten in die Reihe lyrischer Empfindungen hineinstößt, alles wie Eis erkältet. Hagedorn singt im Tone des sanftesten Abendvergnügens seinen Morpheus, die Wünsche, das Verlangen seines Herzens; Ramler nimmt eine ägyptische Kohle, und reißt eine Hieroglyphe daraus. Die schwarze Hieroglyphe aber schreckt das Chor aller Abendfreuden aus einander:

Gott der Träume, Kind der Nacht,
Das mit Mohn in Händen
Gaukelnde Gestalten macht — —

Genug! schön zu einer Devise auf ein Bild des Schlafes, nicht zum lyrischen Gesange, nicht zu einem Hagedorn'schen Liede.

Sollte in Gedichten der Liebe Amor nichts als die personificirte Liebe, das Abstractum dieses Begriffes, in allegorische Gestalt eingekleidet seyn — arme Dichter der Liebe! das Reich eurer Phantasie ist verwüstet. Nicht mehr der mythologische Amor mit allen seinen Geschichtchen; eine metaphysische Maske ist euer Gesang. Alsdann z. E. sind die Jacobi'schen Tändeleien von Einem Amor, von diesem und jenem Amor, vom Amor der Lerchen fängt, der jetzt verschwindet, jetzt uns eine Stunde Friede läßt, jetzt unvermuthet unter Schmiedeknechten beim Vorbeipassiren gefunden wird, jetzt, wie ein fliegendes Jucken in der Haut wiederkommt, fade.

II.
Ueber die Schamhaftigkeit Virgils.

1.

Der Verfasser Homerischer Briefe bietet mir seine Hand dar, [1] mich von der Bildsäule des griechischen zur Statue des römischen Homers zu führen, und mir denselben in aller Größe und Liebenswürdigkeit zu zeigen. Daß dieß sein Zweck sey, bezeuget der lange Eingang [2] von Klagen, daß man die Alten nicht recht lese, treibe; sie also auch nicht so lieben könne als — als Klotz uns vermuthlich an Virgil zeigen will.

Dazu aber dünkt mich das Klotzische Thema wohl nicht das gewählteste. Noch so genau ausgeführt, kann es uns Virgil als einen schamhaften, keuschen, züchtigen Dichter vorstellen, es kann ihn uns als einen moralisch reinen Gesellschafter empfehlen; ob aber

[1] De verecundia Virgilii, v. Klotz. opusc. var argum. p. 242 etc.
[2] p. 242—244.

deßwegen als einen unterhaltenden, liebenswürdigen Gesellschafter? ob als einen vortrefflichen Poeten, dessen Genie begeistern, dessen poetische Kunst lehren könne? Das sehe ich, im Thema, nicht unmittelbar enthalten. Auch das selbst ist ein unpoetischer Gebrauch Virgils, wenn ich in ihm darauf ausgehe Zucht und Keuschheit aufzusuchen; nicht sein Genie, seine Kunst, seine poetische Ader. Statt die Schönheiten, die entzückenden Schönheiten seiner Muse zu betrachten, ist's wohl eine würdigere Ocularinspection ob Virgils Muse — auch eine reine keusche Jungfer sey?

Um aller keuschen Musen und Grazien willen will ich der Schamlosigkeit der Dichter nicht das Wort reden, und die Schamhaftigkeit der Schriftsteller überhaupt heruntersetzen. Ich wünsche daß der Geist der feinern Lebensart, oder warum darf ich nicht sagen des züchtigen Christenthums, sich auch in Schriften zeige, und daß man minder die Ehrfurcht verläugne die man der Würde des Publicums schuldig ist — ein Name, der den Meßschriftstellern unserer Zeit beinahe so fremde, utopisch und lächerlich geworden, als er den Griechen, insonderheit die für Athen, für die Welt und Nachwelt schrieben, ehrwürdig war. Der moralische Geist mit welchem unser Jahrhundert durchdrungen seyn könnte, sollte uns einen moralischen Verderb, den unsere Schrift stiften könne, wichtiger und gewissenhafter machen als zehn poetische Schönheiten. Dieß gilt auch, und noch mehr, von Poeten; denn ihr Gift ist süßer, fließt leichter ein, wirkt länger und stärker.

Auch will ich das nicht gesagt haben daß man in Bildung der Jugend über die moralischen Beschaffenheiten eines Dichters völlig hinweg, und nur die poetischen Schönheiten ansehen solle, daß ein Virgil und Catull gleich gute Autoren der Jugend seyen, und die Priapea etwa die goldenen Sprüche Pythagoras abwechseln könnten. Vor wem soll man mehr Ehrfurcht haben als vor einer unver-

dorbenen Jugendseele! Unter einer Menge beobachtender Jünglinge ist man vor den Schranken des schärfsten Publicums.

Dieß alles an seinen Ort gestellt, ist hier die Frage: ob man bei Dichtern, als Dichtern, vorzüglich auf Bemerkung ihrer Scham und Reinigkeit ausgehen? ob der poetische Kunstrichter zuerst ein Zuchtrichter seyn solle? Und das, glaube ich, soll er, vermöge poetischer Zwecke und des poetischen Gefühls halben, nicht.

Ich will nicht sagen daß ich die Sorgfalt der Dichter für Ehrbarkeit und Zucht etwa verspotten oder geringschätzig machen wollte: sie bleibt schätzbar und nachahmenswürdig. Aber auf sie, als auf Hauptaugenmerk ausgehen, kann keine poetischen Leser desselben bilden, zeigt keinen poetischen Leser desselben an, verrückt vielmehr die Sphäre eines bloß poetischen Lesens völlig. Fromm mag sie seyn, aber auch nichts weiter; ich will das Auge meines Jünglings nicht verwöhnen, bei Dichtern dergestalt einen Kundschafter der Ehrbarkeit abzugeben, sonst wird er kein poetischer Jüngling. Ein tugendhafter Jüngling aber? Recht gut! „Die Tugend," sagt der Landpriester von Wakefield, „die immer und immer eine Schildwache nöthig hat, ist kaum der Schildwache werth!" — —

2.

Jener fragte: was ist Wahrheit? und ich werde wohl sehr weitläuftig, was Schamhaftigkeit sey? fragen müssen, da Klotz nicht etwa über die persönliche Schamhaftigkeit Virgils allein, sondern auch und insonderheit über die Schamhaftigkeit die in seinen Gedichten herrscht, spricht, und mit Allgemeinsätzen auf so viel andere schamhafte und schamlose Griechen und Römer beian zieht, daß mir über das weite Thema angst und bange wird. Man erlaube mir also, mich zum voraus mit der Frage zu wappnen: „worin die Schamhaftigkeit überhaupt bestehe? wie sie sich einzeln äußere?"

In keiner Aeußerung ist die Scham wohl menschlicher und in unserm Wesen inniger, als wenn sie ein Schleier wird die Rei-

gungen der Liebe zu bedecken. Rousseau mag untersuchen wann der Mensch aus einem vierfüßigen Thiere ein aufrechtgehender Mensch geworden; seitdem er ein aufrechtgehender Mensch ist, so scheint dem Triebe der Liebe ein anderer Trieb zum Gesellschafter gegeben zu seyn, der heißt Scham; insonderheit beim schwächern Geschlechte. Selbst an Thieren will man etwas ähnliches mit ihm bemerkt haben; wo aber auch nicht, so ist doch selbst bei menschlichen Thieren, den Wilden, die natürlichste Handlung des Geschlechts nicht ohne diese Hülle; und man könnte vielleicht Wahrscheinlichkeiten angeben, warum sie ohne sie nicht seyn durfte? Vielleicht ist bei Menschen der erste Trieb weniger Instinct, weniger Naturzug, als bei Thieren; daß er also durch den Reiz eines Triumphs, durch kleine zu übersteigende Schwierigkeiten, durch die begleitende Scham verstärkt werden mußte. Vielleicht war, insonderheit beim schwächern Geschlechte, dieser Schleier nöthig, weil in ihm, wie im Schleier der Venus bei Homer, die Liebe, der Reiz und das Verlangen wohneten, weil er ein Band seyn sollte Jupiter so an den Willen der Juno zu knüpfen, als Juno sonst, wenn es auf Gewalt ankam, an der güldenen Kette Jupiters hing; vielleicht würde ohne diesen Vorhang wiederum der Trieb des andern Geschlechts, so wie die übrigen, nicht in den Schranken des Bedürfnisses bleiben, und dann, mehr als alle übrigen, das Menschengeschlecht zu Grunde richten. — Vielleicht sey Vielleicht; die Folge selbst ist gewiß; die Natur gab aus weisen Ursachen der Göttin Genetyllis eine Vorgängerin:

— — die wohlbewachte Scham,
Die jüngste der Charitinnen.

Worte eines Weltweisen (dergleichen wir jetzt nicht so gar viele haben) dünken mich hierüber so neugesagt, und doch so altmenschlich empfunden, daß meine Leser ihn gern statt meiner hören werden.[1] „Die Schamhaftigkeit ist ein Geheimniß der Natur, sowohl einer

[1] Kants Betrachtungen über das Schöne und Erhabene S. 61 — 65.

Neigung Schranken zu setzen die sehr unbändig ist, und, indem sie den Ruf der Natur vor sich hat, sich immer mit guten sittlichen Eigenschaften zu vertragen scheint, wenn sie gleich ausschweift. Sie ist demnach als ein Supplement der Grundsätze höchst nöthig, denn es gibt keinen Fall da die Neigung so leicht zum Sophisten wird, gefällige Grundsätze zu erklügeln, als hier. Sie dient aber auch zugleich, um einen geheimnißvollen Vorhang selbst vor die geziemendsten und nöthigsten Zwecke der Natur zu ziehen; damit die gar zu gemeine Bekanntschaft mit denselben nicht Ekel, oder zum mindesten Gleichgültigkeit veranlasse, in Ansehung der Endabsichten eines Triebes, worauf die feinsten und lebhaftesten Neigungen der menschlichen Natur gepfropft sind. Diese Eigenschaft ist dem schönen Geschlechte vorzüglich eigen, und ihm sehr anständig. Es ist auch eine plumpe und verächtliche Ungezogenheit, durch die Art pöbelhafter Scherze, welche man Zoten nennet, die zärtliche Sittsamkeit desselben in Verlegenheit oder Unwillen zu setzen. Weil indessen, man mag nun um das Geheimniß so weit herumgehen als man immer will, die Geschlechterneigung doch allen übrigen Reizen endlich zum Grunde liegt, und ein Frauenzimmer immer, als ein Frauenzimmer, der angenehme Gegenstand einer wohlgesitteten Unterhaltung ist, so möchte daraus vielleicht zu erklären seyn warum sonst artige Mannspersonen sich bisweilen die Freiheit nehmen durch den kleinen Muthwillen ihrer Scherze einige feine Anspielungen durchscheinen zu lassen, welche machen daß man sie lose oder schalkhaft nennet, und wo sie, indem sie weder durch ausspähende Blicke beleidigen, noch die Achtung zu verletzen gedenken, glauben berechtigt zu seyn die Person die es mit unwilliger und spröder Miene aufnimmt, eine Ehrbarkeitspedantin zu nennen. Ich führe dieses nur an, weil es gemeiniglich als ein etwas kühner Zug vom schönen Umgange angesehen wird, auch in der That von jeher viel Witz ist darauf verschwendet worden; was aber das Urtheil nach moralischer Strenge

anlangt, so gehöret das nicht hieher, da ich in der Empfindung des Schönen nur die Erscheinungen zu beobachten und zu erläutern habe."

Ich finde die Beobachtungen meines Philosophen so genau und unterscheidend, daß ich sie auf der Bahn meines Zweckes, als ein würdiges Vorbild, nachzuahmen und zu erreichen wünsche. — Es gibt sich also die Frage: wiefern und worin die Schamhaftigkeit eines Schriftstellers sich äußern solle:

Klotz antwortet für seinen epischen Poeten: darin daß der Inhalt seines Gedichts sorgfältig ausgewählt, daß, wenn in demselben Dinge vorkommen die, nackt gesagt, das Ohr beleidigen, er der Schamhaftigkeit seiner Leser schone, daß er das κακόφατον, das ist: Ausdrücke die zweideutig scheinen können, vermeide. — Klotz fängt zum Unglück am unrechten Ende vom κακόφατον an. [1]

Das κακόφατον ist, nach Quintilians Beschreibung, [2] **si mala consuetudine in obscoenum intellectum sermo detortus est**: und nun sage man wie es ein Kennzeichen der wahren Schamhaftigkeit eines Volkes, wie es die erste Probe von der Schamhaftigkeit eines Schriftstellers, eines Poeten seyn könne? Ein Volk das in den Gränzen der wahren Schamhaftigkeit bleibt, wird sich nicht einfallen lassen diesen und jenen Ausdruck auf einen obscönen Sinn mit den Haaren herbeizureißen, es wird nicht aus Worten, **quae longissime ab obscoenitate absunt, occasionem turpitudinis rapere**, es wird nichts vom κακόφατον wissen. So z. E. die biblischen Dichter in ihren Zeiten der unschuldigen Einfalt; so die alten Griechen; so, nach den Beispielen eben des Quintilian, die alten Römer. Ihr Sallustius dachte daran nicht daß eine spätere üppige Zeit sein **ductare exercitus** und **patrare bellum** obscön verstehen würde; er sagte es **sancte et religiose**: er beging also ein κακόφατον. Wer war nun ehrbarer, der es beging ohne daß

[1] p. 254.
[2] Instit. orator. VIII. 3.

er's wollte, oder der es zuerst zum κακόφατον machte, der die Bedeutung desselben obscön verdrehete? Ohne Bedenken, der letzte! Und eben das Volk, der Schriftsteller ist der ehrbarste, der von keinem κακόφατον weiß — gerade das Widerspiel, als was Klotz behauptet.

Wie gutherzig ist nun die Bewunderung unsers Schriftstellers, der hinter allen Proben, die Quintilian von dem verderbten Witze seiner Zeit, Liederlichkeiten zu finden, selbst nicht ohne Widerwillen gibt, ausruft: „Tantum in Romanis verecundiae studium! tam diligenter castis auribus pepercerunt!“ — Scilicet! Als wenn deßwegen die französische Nation und Sprache die züchtigste Matrone wäre, weil sie einen Ueberfluß solcher Anständigkeiten hat, daß, wenn nicht jeder Ausdruck sehr sorgfältig und nach der neuesten Modebedeutung gewählt würde, der ehrbarste, ernsthafteste Mensch jeden Augenblick in die Verlegenheit kömmt eine Gesellschaft Zweideutigkeitenkrämer lachen zu machen! Als wenn sich diese Sprache an Zucht und Ehrbarkeit so hoch heraufgeschwungen, daß jetzt ein junger Witzling nach der Mode keinen ihrer alten Schriftsteller mehr ohne Lächeln und Verlachen, ohne hundert anstößige und niedrige Ausdrücke zu finden, lesen kann! O die züchtige Nation! die züchtige Sprache! Tantum fuit in Gallis verecundiae studium! tam diligenter castis auribus pepercerunt! wird einst ein künftiger Klotz des neunzehnten Jahrhunderts sagen können.

Ich will den Unterschied ins Licht setzen. Zur Zeit einer einfältigen Unschuld hat jede Sache, die genannt werden soll, einen Namen, und das ist ihr Name. Darf die Sache nicht genannt werden: gut, so wird von selbst der Name auch nicht genannt werden; muß jene, warum nicht auch dieser? Michaelis, dieser Philolog von sehr richtigem Gefühle, hat Stellen aus Morgenländern angeführt aus denen ihre Freiheit in Liebesausdrücken erhellet; er hat aber nicht den Urtheilsspruch über sie gefället daß sie deßwegen

Leute ohne Ehrbarkeit und Scham wären; denn bei ihnen waren einmal solche Redearten, Gleichnisse, Worte, insonderheit in der Sprache des Affects, des Zorns, der Eifersucht, nichts schändliches. Schlimm genug, wird man sagen; meinetwegen, schlimm genug! aber wenn eine solche freie Offenheit keinen weitern Nutzen hätte, so wäre es der daß neben ihr keine feinen Zweideutigkeiten in der Sprache stattfänden. Wie sollte ein Volk schmeichelnde Feinde, verlarvte Freunde, listige Diebe brauchen, das sich aus einem Raube, aus Gewaltthätigkeit nichts machet? Und wie sollte eine Sprache ein geheimes feines κακόφατον sorgfältig zu verhüten haben, da es kein offenbares κακόφατον hat, da es in den Schranken seiner Naturbedürfnisse jedes nennet, was es nennen muß; und nichts weiter nennen will? Wer wird mehr verstehen wollen als was der andere sagt, er hätte ja, wenn dieser mehr hätte sagen wollen, es geradeaus gesagt!

Es versteht sich daß ein solcher Zeitpunkt der offenen Natursprache Freiheiten haben müsse, die eine spätere Zeit „Unanständigkeiten" nennen kann. Sie nenne sie so; nur sie nenne sie nicht so in ältern unverhohlenern Zeiten, wo man von der Regelnscham des Decorum noch nicht so viel wußte. Ich bleibe bei einem mißbrauchten Beispiele meines Autors. Er vergleicht Homer und Virgil in Ansehung des Anständigen; und wie anders, als daß er für diesen sprechen mußte.[1]

Ihm gefällt in Homer der Liebesantrag nicht, den Paris an seine Helena thut; und mir, wenn ich eine Iliade schreiben sollte, mißfällt die Stelle so wenig, daß ich dem Griechen die unschuldige Einfalt seiner Zeit beneide. Als ein feiger Flüchtling ist Paris dem Zweikampf entronnen, unrühmlich ward er unsichtbar; seine Beschützerin Venus mußte ihn den Händen seines streitbaren Gegners, Menelaus, entnehmen. Nicht genug, sie muß ihm für seine Stunde

[1] p. 264

der feigen Angst im Zweigefechte sogleich auch eine Stunde der Erholung in den Armen der Helena schenken; Helena muß sich zu einer so ungelegenen Zeit zu einer Schäferstunde mit dem bequemen der sie ihrem rechtmäßigen Gemahl entwandt, und jetzt der Tapferkeit desselben nicht hatte Stand halten können, den sie in Absicht auf männliche Streitbarkeit verachten mußte. Ein solcher macht ihr jetzt den Liebesantrag — wie charakteristisch! wie malend![1] — Der wollüstige Ehebrecher steht uns vor Augen, der Menelaus sein schönes Weib entwenden, der aus dem Zweikampfe unrühmlich fliehen, der sogleich wieder in den Armen der Helena seinen Ort suchen konnte — das ist Paris! Wir lassen den weichlichen Diener der Venus in den Armen der geraubten Gattin, und kehren mit Verachtung seiner zu der Armee zurück, wo man ihn sucht, und nicht findet! Wo Menelaus wohl nicht glaubt, daß er da sey wo er ist. Homer schließt seinen Gesang.

Hierin, was von Homer zu seiner Zeit auf eine so simple unschuldige Art erzählet ist, finde ich keine Spur von Anstößigem, Unehrbarem, Schamlosem, nichts was die Ehrbarkeit seiner Zuhörer verletzt, und die Wangen seiner epischen Muse mit Schamröthe färben darf; nichts als einen sehr charakterisirenden Zug des Paris.

Lasset aber die Zeiten sich ändern, es fange das ganz andere Ding zu wirken an, was wir Ehrbarkeit, Anstand nennen, ohne doch eben Tugend darunter zu verstehen — Dinge, die man auch ohne Neckerei und Zoten sagen wollte, wird man oft nicht nennen wollen, nicht nennen dürfen, und endlich nicht zu nennen wissen. Durch einen allgemeinen Beschluß der Ehrbarkeit wurden solche Benennungen für unzüchtig erklärt, aus der Sprache geworfen; nicht aber darum auch die Sachen selbst für unzüchtig erklärt, nicht darum die

[1] Daß ich nicht der erste bin der das in Homer findet, mag Maximus Tyrius zeigen, der in seiner zweiten Rede von der Sokratischen Liebe die Liebesepisoden in Homer genau und charaktermäßig classificirt.

Begierde weggeschaffet, solche namenlose Sachen um so lieber nennen, und, da man sie nicht nennen darf, artig andeuten zu wollen. Das ist der Ursprung galanter Zweideutigkeiten! Zween, drei Ausdrücke wurden aus der Sprache des Anstandes weggebannet, und dem Pöbel überlassen; zwanzig Umschreibungen aber, fünfzig verblümte Redarten, und hundert Zweideutigkeiten, wobei nur der feine Kopf etwas merkt, dagegen eingenommen, und das hieß gesittete, übliche, züchtige Sprache des Jahrhunderts. Züchtig, meinetwegen, so züchtig daß Crebillon'sche Romane alle möglichen Unzüchtigkeiten, mit aller feinen Zucht, vortragen, mit allen lüsternen Täuschungen, durch die, wie durch einen leichten Flor, die üppigen Reize bloß durchschimmern, uns alle Scenen und Acte der Unehrbarkeit sehr ehrbar malen können. Ueblich? allerdings so üblich, daß wer die neueste Verdrehung dieses oder des Ausdrucks das Unglück hat nicht zu verstehen, nach allen Gesetzen des Ueblichen, nach der neuesten Bedeutung des artigen Wörterbuchs, in Gefahr geräth der ernsthafteste Zotenreißer zu werden. Gesittet? so gesittet, daß man mit dem Sittsamen der artigen Welt alle Sitten der Tugend beschämen, alle Musen und Grazien der wahren Sittsamkeit erröthen machen kann! Das sind die artigen Früchte des löblichen κακόφατον! Tantum fuit in Romanis verecundiae studium! tam diligenter castis auribus pepercerunt!

Quintilian selbst redet in der angezogenen Stelle gegen die Sucht, κακόφατα zu finden, offenbar. Er nennet sie ein Verdrehen, ein Verderben der Rede; er setzt, wenn die üppigen Römer seiner Zeit, das was ein alter Schriftsteller sancte et religiose gesagt hatte, auf einen unehrbaren Sinn zogen, sein spottendes si diis placet! dazu; er wirft die Schuld auf die Lesenden solcher Art, daß sie die Rede verdürben, mißbrauchten; daß bei solcher schamlosen Schamhaftigkeit endlich kein ehrbares Wort mehr ehrbar seyn werde; er hält es für ein verderbtes Zeitalter, dem er bloß aus Noth nach-

geben müsse: „quatenus verba honesta moribus perdidimus et evincentibus vitiis cedendum est."

3.

Von Worten fange ich die Ehrbarkeit nicht an, sondern von Gedanken; und von welchen?

Zuerst: womit ist die Schamhaftigkeit natürlicher gesellet, als mit den Neigungen der Liebe? Der Liebe ward sie von der Natur als Schwester, als Gesellin, als Aufseherin mitgegeben, an deren Hand sie auch die Wirkungen, die Macht, die Reize derselben so sehr befördert. Nichts ziert die Liebesgöttin so sehr als die Farbe der Unschuld, sanfte Schamröthe, die in sich geschmiegete Miene der bescheidenen Einfalt. Wenn also unter allen Tugenden eine das Anrecht hätte in der Allegorie als ein Frauenzimmer vorgestellt zu werden, so ist die Schamhaftigkeit dazu die erste. Sie ist der Reiz der Liebe, und die Tugend des Geschlechts, das die Natur zum liebenswürdigen Theile der Menschheit bestimmte; sie also eine weibliche Tugend. Ein Weib ohne Zucht, sagt das arabische Sprüchwort, ist eine Speise ohne Salz, und noch füglicher könnte dieß Sprüchwort von der Liebe selbst gelten. Eine Liebe ohne Scham ist nicht Liebe mehr; sie ist Ekel.

Wenn dieß in der Natur, bei einer so nothwendigen und für das menschliche Geschlecht unentbehrlichen Neigung, stattfindet — wie weit mehr in Worten! in Worten an die Welt und Nachwelt! in Worten, zum Vergnügen! Alle Empfindungen des Vergnügens zerfließen bei einem schamlosen Bilde; sie verwandeln sich in Ekel! Homer, in seiner Beschreibung der zweiten Brautnacht[1] zwischen Jupiter und Juno, mag alle Annehmlichkeiten, die sich vor Augen legen lassen, zeigen; die hohe Gestalt, den Schmuck, die Pracht der Königin des Himmels; alle Grazien und Reize im Gürtel der Venus; alle Empfindungen der Liebe und des Verlangens im Herzen

[1] Iliad. Ξ v. 346.

Jupiters — aber nun? decke sie die himmlische Wolke! Da liegt sie in den Armen des höchsten Gottes, und unter ihnen blühen Kräuter und Blumen aus dem Schooße der Erde hervor; das himmlische Paar selbst aber umschattete die goldene Wolke, daß selbst die allsehende Sonne sie nicht erblicke! — So dichtet Homer; und ich sehe keinen Weg weiter zu dichten, als die artigen Zweideutigkeiten von denen er nichts weiß.

Zunächst äußert sich die Naturempfindung von der ich rede in Nennung der verborgenen Theile unseres Körpers, die unsre Sprache, zum Theile, schon mit dem Namen der Tugend selbst bezeichnet. Ich sage: zunächst; aber absteigend zunächst; denn es ist unstreitig, daß diese Gattung von Schamhaftigkeit nicht schon allein von der Natur, sondern auch von der Politesse Gesetze erhält. In einem Wörterbuche, in einer Naturlehre mag dieses und jenes Wort recht gelegentlich und schamlos stehen; nur aber nicht so gelegentlich in offenbarer Rede, in Schriften wo es nicht hin gehören muß, in Werken des Vergnügens und der Gesellschaft. Seitdem Kleider die Hüllen der Schönheit und Häßlichkeit geworden, seitdem haben auch einige Namen, gleichsam verdeckt, selten werden müssen; und mit der Zeit sind sie gar unsichtbar geworden. Mit dem Unterschiede daß, wo sie unsichtbar seyn konnten, weil sie nicht genannt werden durften, da war ihr Verschwinden eine Folge einer Naturempfindung; wo sie aber genannt werden müssen, und doch nicht genannt werden durften, da war ihre Unehrbarkeit eine gesellschaftliche Verabredung, ein Vertrag der höchsten Politesse.

Noch offenbarer sind andere Verabredungen, die immer heißen könnten wie sie wollten, nur Naturempfindungen der Schamhaftigkeit sollten sie eigentlich nicht heißen. Dieß sind alle Beleidigungen des gesellschaftlichen Wohlstandes, wo man eine Art von Verweis befürchtet, oder sich selbst gibt. Ein Kind hält seine Kleider schmutzig, seine Strümpfe nachlässig, seine Haare unordentlich. „Schäme

dich! ist der allgemeine Zuruf der Mutter, und das Kind, insonderheit das Mädchen, lernt sich im Ernste schämen. Es lernt sich schämen, und mußte es lernen, denn als Naturempfindung lag solche Scham nicht in ihm. Sie lernte sie bloß aus dem Worte; von da stieg sie ins Ohr, in die Seele, und zur Gesellschaft auch auf die Wangen; mit dem Worte ward endlich auch der Begriff, mit dem Begriffe die Empfindung selbst geläufig. An sich immer ein gesellschaftlich nothwendiger Begriff, eine gesellschaftlich vortreffliche Empfindung; nur nenne man sie immer lieber ein erworbenes Gefühl des geselligen Anstandes, oder soll sie ja Scham heißen, so mag man sie als eine gesellschaftlich formirte Schamempfindung betrachten, mit dem Gefühle in uns, so wie es aus den Händen der Natur kam, eigentlich nicht einerlei.

Unser Sprachgebrauch und, was noch ärger ist, unsere gemeine Erziehung verwechselt sie; man lernt sich von Jugend auf über eine widrige Wahl der Kleidungsfarben, über unmodische Stücke des Anputzes, über mißrathene Complimente schämen, bis zur Röthe schämen, sich schämen als ob uns die Steine auszulachen schienen; aber wie lange hat man schon die Kunst in die Stelle der Natur gesetzt, und menschliche Verabredungen zu Naturtrieben erhoben? Wie lange aber, frage ich weiter, hat es nicht auch halbkluge Spötter gegeben, die, da sie etwas in solchen Sachen menschlich verabredet, gesellschaftlich eingerichtet fanden, endlich alles im Menschen für menschlich verabredet, für willkürlich eingepflanzt hielten. Sie bestürmten also auch die heiligen Gesetze der Natur; sie entweiheten also auch den Altar der liebenswürdigsten Tugend, Schamhaftigkeit; ja sie, die frechsten Cyniker, und der Pöbel der Epikureer baueten endlich der Unverschämtheit selbst Altäre. Wenn die Vermischung des Angenommenen mit dem Natürlichen in dieser Empfindung so weit abführen kann — ich dächte, so könnte doch der Philosoph frei unterscheiden dürfen, und das Gesetz des Aristoteles anwenden: den Jünglingen macht

Schamhaftigkeit Ehre, den lehrenden Alten aber Schande. Ich fahre also fort.

Die künstliche gesellschaftliche Schamhaftigkeit kann sich verschieden äußern: in der Sorgfalt seinen Körper zu produciren: „Reinlichkeit, Anstand u. s. w.," in hundert Gebärden, Worten, Stellungen, Thaten, die als artig, als schön verabredet sind; da wollen wir sie „Anständigkeiten, Artigkeiten" nennen; genug, sie sind gesellschaftlich gebildet. Die Empfindung darüber stieg nicht aus dem Herzen auf die Wangen, sondern erst aus eingepflanzten Begriffen ins Herz hinein; sie richtet sich also nach diesen eingepflanzten Begriffen. Da sie von der Kunst, man nenne diese Erziehung, oder Lebensart, oder Stufe der Cultur, oder Geschmack sich zu betragen, oder Politesse, oder Galanterie, oder wie man wolle — ich sage, da sie von der Kunst einer Gesellschaft Gesetze empfängt, so hat sie sich auch immer nach der Beschaffenheit, nach dem Tone der Gesellschaft, nach Zeitalter, Nation u. s. w. gestimmet. Sie ist ein Kind der Mode, und also veränderlich wie der Geist ihrer Mutter. Jetzt wird sie in dieser Kleidertracht, in diesem Ausdrucke, in dieser Stellung beschämt, in welcher sie kurz voraus nicht beschämt ward, und bald hernach nicht mehr beschämt seyn wird. Wer sich in solchen Sachen mit Anständigkeiten brüsten kann, wird sich auch über solche Unanständigkeiten beschämen lassen. Die Scham ist hier ein Geschöpf des Wahns der Menschen, und muß sich also durchaus nach ihrem Schöpfer richten.

Ich habe nur noch eine Unterscheidung nöthig. Wie diese gesellschaftlich formirte Scham nicht eigentlich ein Geschöpf der Natur ist, so ist sie auch nicht nothwendig mit Tugend einerlei; sie ist von der moralischen Scham völlig verschieden. Als jener Spötter vom Parterre herauf rief: „An diesen Damen ist nichts so keusch als die Ohren!" so mag man ihn immer unverschämt, sündigend gegen die Gesetze des gesellschaftlichen Anstandes haben erkennen können, so un-

wahr, so gerade gegen moralische Schamhaftigkeit redete er eben nicht. Wenn man ihn gefragt hätte: wie? Unverschämter! muß denn an einer Dame das Ohr nicht keusch seyn? und das der Anständigkeit wegen! so hätte er erwiedern dürfen: und eben der Anständigkeit wegen darf da an eben derselben Dame wohl nothwendig alles so keusch seyn als das Ohr? — Nicht als wenn es nicht seyn könnte, sondern seyn müßte; als wenn die bürgerliche schon die moralische Schamhaftigkeit wäre, und das ist sie nicht. Die moralische Schamhaftigkeit vor einem Laster, als Laster, ist ganz etwas anders.

Oft scheinen sie sich nahe zu kommen; aber oft zu nahe, so daß die eine die andere unnöthig zu machen glaubt. Da die politische Tugend oft als der Schein der wahren Tugend gilt, so läßt man sich oft mit dem Scheine begnügen, und natürlich daß man alsdann um so mehr auf den Schein erpicht seyn wird, je weniger man das Wesen hat. Wer mit gefärbtem Glase wie mit Edelgesteinen prangen darf, wird diese um so mehr aufputzen, sie um so mehr zur Schau stellen, und wehe dem der alsdann nicht auch gefärbtes Glas hat. Je weniger man vielleicht eine Tugend inne hat, desto mehr wird man sich vielleicht im Kanzleistyle dieser Tugend üben; je unzüchtiger man denkt, desto mehr vielleicht die Keuschheit seines Ohrs schonen, desto ekler, desto wähliger und üppiger in der Wortwürde werden, desto eher nach Zweideutigkeiten haschen. Wer diese am besten kennet, wer diese in einer Gesellschaft zuerst, und vielleicht einzig und allein aufmerkt und darüber anständig erröthet, und artig darüber in Unwillen geräth — artig, freilich artig und anständig ist dieser schamhafte Unwille, ob aber auch deßwegen wirklich und nothwendig, eine Schamröthe der unwissenden Unschuld, der unwilligen Tugend? Nicht nothwendig!

Ich habe bloß den Unterschied der Begriffe zwischen Naturempfindung, gesellschaftlicher und moralischer Scham entwickelt; und verhülle, wie Sokrates da er von der Liebe dithyrambisirte, mein

Gesicht, um keiner von dreien zu nahe zu treten. Nur eben aus Verehrung will ich die Naturempfindung nicht mit Koketterie, und die schönste der Tugenden nicht mit ihrer Nachäfferin, der unzüchtigen Ehrbarkeitspedantin, verwechselt haben. Vielleicht sind Leser, die auch die erste von dreien für einen Gesellschaftstrieb halten — denen widerspreche ich nicht; sie ist aber alsdann wenigstens ein Zögling der menschlichen, nicht bloß bürgerlichen, nicht bloß artigen Gesellschaft; sie ist näher unserer Natur; und das nur habe ich sagen wollen.

4.

Wie? wenn wir nun jetzt, da wir diese Göttinnen der Schamhaftigkeit einigermaßen von Gesichte, oder nach ihren Hüllen wenigstens haben unterscheiden gelernet, uns nach ihnen unter verschiedenen Völkern, in verschiedenen Zeitaltern, umsehen würden, wie sie da erschienen? — Mich dünkt, ohne Voraussetzungen hierüber läßt sich kaum von der Schamhaftigkeit eines fremden Volks, einer abgestorbenen Zeit, oder gar fremder Völker, abgestorbener Zeiten reden; noch weniger lassen sie sich vergleichen, noch weniger aus einer fremden Schamzeit beurtheilen. — Ich wage mich also an einen historischen und geographischen Blick über Zeiten und Völker — nicht aber an eine Geographie der Zucht, oder an eine Schamhistorie aller Zeiten.

Wenn bei einem Weibe die wohlbewachte Scham die Führerin ihrer Tugenden ist, wie Diana bei Virgil ihrer Oreaden; wenn, nach der weiblichen Moral, Scham und Zucht vorzüglich Tugend heißet, und bei manchen auch beinahe die Stelle aller übrigen Tugenden vertritt, so wird man diese Empfindung auch eigentlich da wirken sehen wo in den Neigungen der Liebe das zarte Geschlecht mit uns einerlei Gewicht in die Schale legt, um den Ton der Liebe zu bestimmen. Dieß ist in den despotischen Morgenländern, wo die Weiberharems Behältnisse von Sklavinnen sind, nicht. Hier ist nur der Schleier und das Schloß das Siegel der Schamhaftigkeit; nur

die schwarzen Verschnittenen die eigentlichen Zuchtmeister und Zuchtbewahrer, nur die Mauer des Serails die Gränze der Keuschheit. Da mit dieser Extremität so gut der Keuschheit als der Unkeuschheit ihre Sphäre zu wirken benommen wird; da der Schleier und das Schloß nur die Gemüther der Weiber um so mehr erhitzen, so muß natürlich auch die Scham, je mehr sie äußerlich bewacht wird, um so mehr vor dem entfliehen der sie bewachen ließ; und so kann es kommen daß oft das schamhafte Geschlecht das schamlose heißen könnte. Da es vermöge seiner Natur zuerst und am stärksten und am längsten die Neigungen der Liebe fühlt, was wird aus ihm, wenn man diesen Begierden die Decke, die Hülle wegnimmt, die ihnen die wohlthätige Natur gab?

Doch ich sage nur so viel. In einem Publicum wo das Frauenzimmer nicht mit zum Publicum gehört, da kann auch ihre weibliche Sittlichkeit keine Einflüsse in den Ton des Lebens äußern, da wird nur der männliche Charakter die Denkart des Ganzen bezeichnen. Und da nun die Schamhaftigkeit, ich sage damit eben nicht die innere Zucht, vorzüglich eine weibliche Tugend seyn sollte, um vielleicht (doch was geht mich dieß Vielleicht an?) — so wird man sich in einer bloßen Mannsgesellschaft eine gewisse Offenheit nicht verübeln, die immer Unbescheidenheit hieße wenn beide Geschlechter in gleichem Maße ihre Stimme zum Tone des Ganzen gäben. Die Gränzen des züchtigen Anstandes werden etwas weiter hinausgerückt, die Schamhaftigkeit wird nicht mehr als ein wahrhaftes männliches Bescheidenseyn seyn dürfen, und also auch keine Grazie der Weiblichkeit seyn wollen. Das ist der erste Unterschied, der sich ereignen kann.

Ein englischer Weltweiser erklärt hierüber, ob er gleich eigentlich nur von der eigentlich gesellschaftlichen, bürgerlichen Scham redet, meine Gedanken: „Unter den Alten, sagt Hume [1] „ward der Cha-

[1] Essays and Treatises of several Subjects. Vol 1. Essay XVII. p. 192.

rakter des schönen Geschlechts für durchhin häuslich gehalten; sie wurden nicht als ein Theil der policirten Welt, oder der guten Gesellschaft gehalten. Dieß vielleicht ist die wahre Ursache warum die Alten uns kein einziges Stück der Plaisanterie hinterlassen, das vortrefflich wäre u. s. w." Ich nehme hier seine Worte noch allgemeiner als daß sie für oder gegen die Galanterie entscheiden sollten; sie sollen nur für die Schamhaftigkeit entscheiden.

Nicht alle Klimata und Nationen setzten also selbst den Vorstellungen und Ausdrücken der Liebe einerlei Schranken. Die hitzigen Morgenländer, die in ihren Gesetzen fast eine Belohnung auf den setzen der in den ersten Zeiten der Wildheit ein einsames Frauenzimmer ehrbar gelassen, waren auch in Bildern dieser Art beinahe unbändig. Je mehr sie ihre Schönheiten verschlossen und überschleierten, desto unerröthender, Werke und Glieder der Liebe, insonderheit in der Sprache der Leidenschaft, der Eifersucht, des strafenden Zornes zu nennen. Man nenne ihre Freiheiten aber nicht Freiheiten der Natur, sondern einer entarteten Natur, eines despotisch orientalischen Weiberumganges. Michaelis hat bei den Morgenländern dieß nicht bloß angezeigt, [1] sondern auch zum Theile erklärt. Er war zu sehr Kenner der orientalischen Natur als daß er sie bloß christlich hätte verdammen, oder artig und wohlanständig darüber verunglimpfen sollen; er entwickelte den Grund ihrer Licenz.

Bei den Römern findet sich, nur auf eine andere Weise, eine Unterdrückung dieser Sittlichkeit, die ich aus ihrem von jeher rohen Charakter erkläre: aus dem Kriegerischen das ihnen zur Natur ward, aus der männlichen Härte die eine so zarte Empfindung leicht etwas ersticken konnte. In den meisten ihrer Dichter, und fast auch ihrer Schriftsteller überhaupt, herrscht eine solche männliche Schamlosigkeit. Wo wollte ich mir aber aufgeben, alle Proben davon aus ihrem Lucrez, Plautus, Horaz, Ovid, Petron, Juvenal,

[1] Lowth de sacra Poësi Hebraeor. Prael. VIII. p. 135.

Martial, Catull, Tibull, Properz u. s. w. zu sammeln, und ein wahres Fest der Priapeen anzustellen. Hume mag also für mich reden:[1] The scurrility of the ancients, in many instances, is quite shocking, and exceeds all belief. Their vanity too is often not a little offensive; as well as the common licentiousness and immodesty of their style. *Quicunque impudicus, adulter, ganeo, manu, ventre, PENE, bona patria laceraverat,* says Sallust in one of the gravest and most moral passages of his history. *Nam fuit ante Helenam cunnus teterrima belli Caussa* is an expression of Horace in tracing the origine of moral good and evil u. s. w. Mit solchen Beispielen fährt der Philosoph fort zu zeigen daß die Römer oft unschamhaft gewesen, auch wo sie nicht schamlos, nicht unkeusch seyn wollten; und eben solche Beispiele müssen die Horizonthöhe einer römischen Sittsamkeit bestimmen, wenn man nicht bloß in die Welt hinein tadeln oder loben will.

Auch hier hielten die Griechen eine gewisse schöne Mitte zwischen Morgenländern und Römern. Die asiatische Hitze, in etwas abgekühlt durch die europäische Mäßigkeit, bestimmte eben den mittlern Ton einer warmen Liebe, einer sanften Wollust, welcher Materien dieser Art bei ihnen durchgängig zu charakterisiren scheint. Vielleicht hat keine Sprache der Welt ein so süßes Wörterbuch der Liebe, keine Nation eine Menge so einfältig unschuldiger Liebesgemälde, kein Zeitpunkt der Politur vielleicht die Urbanität auf den simpeln und feinen Weltgenuß zurückgeführt, als der ἀστεϊσμὸς der Griechen. Die Liebesschilderungen ihrer Poeten, die Menschheitsgesetze ihrer besten Philosophen, die historischen Gemälde ihrer Lebensart in den besten Zeiten, sind so sehr in den Schranken der schönen, unschuldig einfältigen Natur, als sie von unserer heutigen Galanterie und Politesse und Hofartigkeit entfernt seyn mögen. Ich wünsche dem Schrift-

[1] Essays Vol. I on the rise of arts and sciences, p. 181. etc.

steller[1] griechisches Gefühl, der über die Schamhaftigkeit Homers schreiben will; so wie ich's einem andern, sonst feinen und schätzbaren Kenner[2] gewünscht hätte, da er von den Sitten griechischer Dichter zu schreiben unternahm.

Ich weiß daß ich in Beispielen dieser Art nicht bloß die galanten Herren, sondern auch manche fromme Ehrbarkeitspedanten unserer Zeit gegen mich haben werde, die mit dem ehrbaren Schriftsteller, über den ich schreibe, oft genug ausrufen dürften:[3] **atque etiam fateor ipse, mihi non omnino probari hunc locum, quem reliquæ epici carminis majestati detrahere puto** (der gewöhnliche Lieblingstadel unsers Verfassers), aber vielleicht auch, daß die Kenner der Griechen insonderheit in ihren poetischen Zeiten auf meiner Seite seyn dürften: **atque etiam fateor contra, mihi, tanquam Graeco, et graece sentienti, omnino probari hunc locum, quem molli Graecorum de venustate judicio optime respondere puto.** Und in der That, wenn die feine jonische Wollust nicht dem poetischen Geiste der Griechen Charakter gegeben hätte — wie viel schöne Kinder der Poesie von Homer und Anakreon, und Sappho an, bis auf Theokrit und Moschus zu, würden Embryonen der idealischen Wollust geblieben seyn! Und wer, nach dem Klosterzwange unserer Zeit, eine beurtheilen, uns eine rauben will, der raube uns lieber die Mutter mit allen Kindern! alle üppigen Bilder griechischer Wollust! — Das ist ein würdiger, züchtiger, schamhafter Kunstrichter unserer Zeit.

Der zweite Punkt griechischer Freiheit betrifft das Nackende ihrer Bilder, und so auch ihrer Ausdrücke des Nackenden in der Sprache. Wer kennet hier nicht die griechische Freiheit? Allein, wer sie kennet, wird er sie verdammen? Einem Lehrer der Kunst müssen Worte

[1] **Harles de verecundia Homer. libell. promissus.**
[2] Ueber die Sitten der griechischen Dichter Th. I.
[3] **p. 264. de verecundia Virgil.**

erlaubt seyn die keinem andern, und einem Griechen die keinem Deutschen erlaubt sind. Nicht nur daß die herrlichsten Denkmale der Kunst vor ihren Augen nackend, bloß standen, und ihre Kunst überhaupt mehr das schöne Nackte als das züchtig Verhüllte liebte; auch in der Natur selbst bildete sich hier eine Art von eigener nationalgriechischer Schamhaftigkeit des Auges, die niemanden fremde dünken kann, als wer unter ihnen noch kein Grieche geworden. Nackte Ringer, nackte Kämpfer, nackte olympische Sieger, nackte badende Schönen, nackte Tänze, nackte Spiele, nackte Feste, halbnackte Trachten — und ihre Dichtkunst sollte einpressende Klosterlumpen dulden? Ihre besten Schriftsteller sollten eine Nonnenehrbarkeit sich einander eingestehen, die das Auge des ganzen Griechenlandes, und die Zunge der Aeltesten, Ehrwürdigsten und Feinsten des Publicums sich nicht eingestand? die sich selbst die Philosophen in ihren Sittenstunden nicht eingestanden? In einem Punkte wo es so sehr auf Gewohnheit der Augen ankommt, sollte man, denke ich, eben diese Augengewohnheit doch wohl bei einem Volke zu Rathe ziehen, das sich in ihr so sehr auszeichnet. Noch jetzt ist das Gefühl der Italiener über diesen Punkt von dem Gefühle nördlicher Europäer sehr verschieden: und sie sind doch, dem einen Theile nach, selbst ja nördliche Europäer; und sie sind doch, dem andern Theile nach, noch keine Griechen an Natur; und sie wohnen doch nur unter zertrümmerten Resten griechischer Kunst; und sie haben doch eine Religion, die so sehr die Verhüllung liebet; und sie sind schon in einer Lebensart, die vom bürgerlichen Wohlstande und der Politesse gebildet worden — Wie? und die Griechen, zum Gefühle der Wollust geboren, von Jugend auf unter den Schönheiten der offnen Natur erwachsen, zur Lust und Freude bei ihren Spielen eingeweihet, und noch nicht zum sklavischen Puppenwohlstande verdammt, sie sollten nicht eine eigene Sittlichkeit des Nackenden haben dürfen? Sie wollten wir verdammen wenn sie nicht nach Nonnentrachten ihre Zeit

schildern? Sie sollten sich nicht der Jugend der Welt, der Unschuld ihres Zeitalters erfreuen dürfen, von unsern züchtigen Verhüllungen frei zu seyn? Sie sollen verschleierte persianische Figuren, Chineserschönheiten mit verhüllten Fingerspitzen werden? und ihre Dichter eine Briseis mit schönen Knien, eine Spartanerin mit schönen Hüften, eine Venus Anadyomene, einen Bacchus mit schönem Bauche, einen Bathyllus, wie ihn Anakreon sehen will:

Ἁπαλῶν δ' ὕπερθε μηρῶν,
Μηρῶν τὸ πῦρ ἐχόντων,
Ἀφελῆ ποίησον αἰδῶ
Παφίην θέλουσαν ἤδη.

nicht unschuldig züchtig nennen dürfen, da ganz Griechenland sie so siehet. So wenig ich diese Freiheiten zum Privilegium unserer Zeit, statt einer uralten deutschen Bescheidenheit, haben will, so wenig will ich's den Griechen in der Morgenröthe ihrer Sittlichkeit angestritten haben. Ich will vielmehr mit der Unschuld, mit der Plato seinen Greisen erlaubt die Spiele der muntern Jugend anzusehen, aus meinem greisen Zeitalter hinaustreten, und die Freuden griechischer Jugend, und die Natursprache griechischer Dichter, und nackte Schöne der griechischen Kunst, und die Philosophie der Liebe bei einem Sokrates so betrachten, als wenn ich mich selbst in die muntere Unschuld dieser Weltjugend zurücksetzte, und zu einem griechischen Gefühle zurück verjünget würde — dann kann ich Griechen lesen.

Ein dritter Punkt griechischer Freiheit kann eigentlich nicht Schamhaftigkeit heißen, er betrifft den Anstand der Reinigkeit, der Zierde, der Würde; und wer kennet da nicht die Taubenreinheit der Griechen? Mich freut's, wie ernsthaft mein Autor über den Unterschied der Wortwürde zwischen ὄνθος und κόπρος, zwischen κόπρος und κόνις disputirt;[1] wie offenherzig er eine Stelle Homers mit seinem Kopfschütteln begleitet: me offendit fere, ut libere sententiam

[1] p. 269. 270.

dicam, haec imago — wie er bei solcher Kleinigkeit Gelegenheit nimmt auch der Ernesti'schen Ausgabe Homers einen Liebesstreich zu versetzen, daß sie das *ὄνθος*, das dem derben Ajax um Mund und Nase fliegt, und den *κόπρος*, in welchem sich Priamus wälzet, nicht in ein artiges **quidni potius per** *pulverem?* verdolmetschet und verhöflichet hat. Mich freuet die würdige Dispüte, und ich empfehle nächstens den Unterschied zwischen *ὄνθος* und *κόπρος* einem bündigen **Concilio** *κοπρωνύμῳ*, **ut libere sententiam dicat.**

Was gälte es aber, wenn wir auch einen ehrlichen Scythen mit dahin schickten, der sich schon einmal mit Solon über eine solche Kothmaterie besprochen, der sich nicht genug wundern konnte, da er die wettringenden Jünglinge sich im Staube wälzen sah, der über diesen mit solchem bösen Ueberguße gypsirten Figuren seltsame Augen macht, immer wieder darauf zurückkommt, und sich endlich von dem griechischen Gesetzgeber schwer, schwer diese Kothübungen erklären läßt. Es ist der Anacharsis des Lucian. Dieser gute Kahlkopf mag lehren daß die öfteren freien Leibesübungen der alten Griechen von Jugend auf, auf Erde, Staub und Koth ihnen einen solchen Anblick des Ajax oder Priamus, den ihnen Homer vorlegt, wohl nicht so ekel gemacht haben dürften als uns, die wir auf Pflaster und Polster treten. — —

Von der eigentlichen Anständigkeit unserer Zeit, von der Hofpolitesse unseres Wohlstandes haben die Griechen mit allem ihrem *ἀστεϊσμὸς* an der Hand der attischen Venus nichts gwußt; ganz nichts gewußt. „Schade genug für sie!" Immerhin Schade! nur noch mehr Schade um den ehrbaren Tadel unserer Kunstrichter, die etwas in Griechenland suchen worauf kein Grieche Anspruch machen will, und das nicht zu schätzen wissen was sich an freiem edlem Gefühle unter den Griechen findet! O daß eine Muse, eine der Charitinnen selbst, aus Griechenland auflebte, um uns ihre Lieblings-

freundin, die griechische Schamhaftigkeit, zu zeigen, nur daß diese keine Kloster- oder Hofpuppe sey!

Ich darf nicht weiter; denn ich habe nur den Unterschied, der zwischen Nationen und Zeiten seyn könne, anzeigen, und es merklich machen wollen daß, wer über die Schamhaftigkeit griechischer und römischer Autoren urtheilen wolle, aus einem Nationalgefühle derselben urtheilen müsse.

5.

Um die Schamhaftigkeit Virgils zu beweisen, hat unser Autor da gewußt was er beweisen soll? und hat er, was er zu beweisen scheint, bewiesen? Virgils Schamhaftigkeit kann zweierlei bedeuten: die Züchtigkeit seines persönlichen Charakters, oder seine Ehrbarkeit als Schriftsteller. Beide sind ganz verschiedene Sachen; Klotz hat sie nicht unterschieden.

Er beweiset nicht recht die Schamhaftigkeit Virgils als Schriftsteller: denn wodurch beweiset er sie? Durch das *κακόφατον?* Wie! er wagt das *κακόφατον* eines Römers, eines antiksprechenden Dichters, eines gräcisirenden epischen Dichters kennen, aufzählen, beurtheilen zu wollen? Wer weiß es nicht daß die feinsten Zweideutigkeiten bloß auf dem schlüpfrigen Witze einiger Zeitgenossen, auf dem wandelbaren Eigensinne eines üppigen Sprachgebrauchs oder Sprachmißbrauchs beruhen? Wer weiß nicht daß es am wenigsten zum *κακόφατον* gehöre wie ein Wort ausgesprochen werde (quomodo veteres *pronunciarint* verba), [1] sondern wie diese und jene Gesellschaft, dieser und der Wortmäkler sie verstanden oder mißverstanden? (mala consuetudine in obscoenum intellectum detorserint) Wer weiß nicht daß eben ein archaisirender Schriftsteller, wofür Virgil bekannt ist, am ersten Gefahr läuft den Neulingen der Sprache obscön zu werden? Daß ein epischer Dichter, insonderheit der dem Genie einer fremden hohen Sprache nacheifert, der erste

[1] p. 255.

sey, unschuldige κακόφατα zu machen? Wer weiß nicht daß ein epischer Dichter immer lieber einen hohen alten starken Ausdruck sancte et religiose setzen, als für die Ohren einiger Zuchtkrämer auslassen wird? und wer weiß nicht daß nach der Auslegung des Servius und nach der Tortur die Celsus dem Virgilischen

incipiunt agitata tumescere

anthun konnte, kein Dichter vielleicht unschuldigerweise für die Witzlinge jüngerer Römer mehr κακόφατα gemacht haben kann als eben Virgil? Und wenn solche Stellen nicht vor Mißdeutungen sicher geblieben, welche wären's denn? Und welch ein unwürdiger Begriff, einen epischen Dichter zuerst und vornehmlich zu solchem Ehrbarkeitspedanten zu machen? Und wie vergeblich, jetzt in Virgil Proben des κακόφατον, oder des vermiedenen κακόφατον auffinden zu wollen?

Oder soll es die Schamhaftigkeit Virgils ausmachen, daß man ihn gegen die Auslegungen eines Servius rettet?[1] So hat man ihn längst, und wir werden sehen, wiefern, gerettet.

Oder soll es die Schamhaftigkeit Virgils ausmachen, daß er die Umarmung der Dido nicht malen wollen?[2] Und wer wird sie malen wollen? Hat denn Homer seine Umarmung der Helena gemalet?

Bei Homer ist bloß das Charakteristische im Antrage des Paris der Zweck der Muse; wenn der Antrag, und zwar zu der Zeit, in der Situation wegfällt, so falle die ganze Stelle weg; so braucht die Muse diesen Schritt nicht. Bei Virgilen ist's die Umarmung seines Paares selbst, die in das Wesen des Gedichts verflochten ist: diese Schäferstunde, dieser Eingang in die Höhle ist ein Hauptknoten seiner Epopöe:

Ille dies primus leti, primusque malorum
Caussa fuit.

¹ p. 256.
² p. 261—263

Wer ist nun schamhafter, der eine solche Sache nur beiläufig, nur ihrem Antrag nach, nur als Charakterzug, mitnahm; oder der sie in das Wesen seiner Epopöe mit einknüpfte, der von ihr so viel abhangen läßt, der auf sie, als auf eine Haupthandlung, unser Auge richtet? — Jenes thut Homer, dieß Virgil — wessen Muse verdient eher ein non probo?

Ueberdem ist's unpassend, die Junonische Liebesscene in Homer mit der Didonischen auch nur von weitem in Vergleich zu setzen;[1] sie sind so wenig zu parallelisiren, als Götter und Menschen überhaupt. So in Homer, als in Virgil, haben die Götter ihre eigene Etikette; und in beiden setze man also Götter in Vergleichung, oder nichts. Da stehe also gegen den Homerischen Jupiter und Juno[2] ein Virgilianischer Vulcan und Venus,[3] und wer malet schamhafter, der Grieche oder der Römer? Der Grieche, der uns bei den schönen Vorbereitungen zu ergötzen seine Kunst anleget; oder der Römer, der sein Werk darauf setzet um die erregten Empfindungen selbst auszumalen? Der Grieche, der mit seiner poetischen Schilderung von Pracht und Schönheit der Juno, mit seiner schönen allegorischen Dichtung vom Gürtel der Venus, unser Auge stiehlt; oder der Römer, der es recht eigentlich auf die Liebesumarmung selbst richtet? Der Grieche, bei dem wir die edle Bildung der Juno in einer ganz unschuldigen Gelegenheit antreffen, da sie sich schmückt; oder der Römer, der uns die schneeweißen Venusarme nur alsdann zeigt, wann sie sich um Vulcan schlingen, wann sie ihm den elektrischen Funken der Liebe durch Leib und Seele jagen? Der Grieche, der uns die himmlische Königin in ihrem Brautgemache, nur bei verschlossenen Thüren entkleidet, sie nur badend, salbend, zierend zeigt, und das übrige unter den Gürtel der Venus verhüllet, der sie auf

[1] p. 264.
[2] Iliad. Ξ. 292. etc.
[3] Aeneid. VIII. 387. etc.

Ida um nichts so lange, so angelegentlich besorgt seyn läßt, als um Verborgenheit, um nicht gesehen zu werden: beschämt zeigt sie Zeus den ringsum offnen Ida; schamhaft bezeuget sie, wie, wenn sie von andern belauschet würden, sie keinem Gotte unter die Augen würde treten können; züchtig schlägt sie ihm sein Ehebette, seine Schlafkammer vor; sie läßt sich nicht anders, als durch die dickste goldene Wolke sicher machen; der Römer überhebt seine Venus aller dieser Besorglichkeiten; ungestört fängt sie ihr Liebesspiel selbst an. Bei Homer muß Juno in einer ganz andern Absicht den Ida vorbeiziehen, ganz, wie es scheint, ohne Absicht ihm das Herz entwenden, sich anhalten, und durch ein außerordentliches Verlangen ihres Ehegemahls, durch das offne Liebesbekenntniß, daß diese Schäferstunde alle, alle seine Schäferstunden nach Namen und Zahl übertreffe u. s. w., sich weigernd in die goldne Wolke ziehen lassen; bei Virgil setzt es Venus mit ihren Umarmungen offenbar darauf an. Bei Homer ist die Schäferstunde nur ein Mittel die Augen des Jupiter durch den Schlaf zu fesseln; bei Virgil ist sie der Marktpreis, daß Venus ihre Absichten erreiche. — Wer ist schamhafter, anständiger, edler? Gewiß! so weit Juno die Venus an Hoheit und Adel, so weit übertrifft Homer seinen römischen Nachahmer an innerer Würde und Schamhaftigkeit. Jener erzählet unschuldig, offenherzig und, wenn man will, langweilig; der Römer versteckt, verkürzet; er hat sein: Ich könnte mehr sagen! Jener erzählt episch, übergehend; dieser malet, damit er Funken errege — Wer verliert bei der Vergleichung?

Es bleibt Virgils Zucht in Worten und Formeln über.[1] In Worten und Formeln? Darüber sollte Mäcenas urtheilen; wir, jetzt, nach der Analogie unserer Sprache, nach den wenigen Hülfsmitteln zu einem Lexikon der Wortwürde damaliger Zeit, kaum! Kein Theil der Sprache hängt so sehr von Nebenbegriffen des Gebrauchs, vom

[1] p. 266.

Eigensinne der Mode ab, als dieser; und in meinem Autor finde ich so wenig Materialien zu einem Wörterbuche der Sprachwürde über Virgil, so wenig Virgil ein Lexikon der Liebe geben wollen. Ueberdem was thut's zur Schamhaftigkeit Virgils, ob er stercus oder fimus gesagt;[1] ob er das vomere genannt, oder noch ekler umschrieben. Was thut's zur Schamhaftigkeit Virgils, wie fein und schlüpfrig er hier und da das Wort Liebe verhöflichet, wenn nicht bewiesen wird daß in den Vorstellungen selbst hier nichts als Züchtiges enthalten sey, und das alles in Virgil, als dem Römer.

In Virgil, als dem Römer. Denn hätte dessen Bescheidenheit nicht darnach bestimmt werden sollen, was für ein Geist der Schamhaftigkeit, nach Sprache, Verfassung, Lebensart und Empfindung, sich einmal unter den Römern formirt und gebildet? Was für Eindrücke, besonders dem Schriftstellerpublicum der Römer, ihre ersten Schriftsteller und Dichter gegeben? Wie weit diese Decenz den Griechen gefolget, oder sich von ihnen abgelenket? Wie hoch sie zur Zeit Virgils gewesen? Wo er das Muster der Griechen befolget, oder verlassen? Wo muthmaßlich verlassen müssen, wo nachzufolgen zu blöde gewesen? Wie weit wir jetzt über diesen Punkt urtheilen können, oder schweigen müssen? — So hätte der römische Virgil erscheinen sollen: der Römer seiner Zeit, der Dichter, der epische Dichter, Virgil.

6.

Und das betraf nur die Schamhaftigkeit Virgils, als eines Schriftstellers; nun war aber diese, wie mich dünkt, eben nicht das was ich suchte. Klotz legt die Stellen Donatus und Servius zum Grunde,[2] und was könnte also der Leser erwarten, als daß er, sich über diese Stellen, über die Anschuldigungen derselben, kurz

[1] p. 268. 269.

[2] p. 244.

über die persönliche Charakterschamhaftigkeit Virgils erklären möchte! Donatus sagt: Virgil soll schöne Knaben geliebet, er soll die Plotia Hieria gekannt, er soll in diesem Punkte nicht die Jungfer gewesen seyn für die er galt. Servius sagt beinahe eben das; und Klotz hätte wissen können, daß schon lange vorher Martial und Apulejus auch so etwas gesagt hatten, daß es eine allgemeine Sage von Virgil gewesen, kurz, alles das sagt das Gerücht, und Klotz beweiset daß seine Aeneide und die Gedichte seines Namens keine Hurenlieder sind — Wer will das bewiesen haben?

Klotz meint zwar[1] daß eins das andre aufhebe; daß es eben so sey als wenn ihn jemand für einen gelehrten Grammaticus hielte, und ihm doch zeige daß er weder griechisch noch lateinisch recht verstanden; allein das meine ich nicht. Virgil kann immer ein schamhaftes Gesicht gehabt, anständig gesprochen (ore probus), immer eine fromme, edle Seele (animo probus), und eine anständige Lebensart bewiesen (caetera vita probus), und doch schöne Knaben geliebt, und doch die Plotia Hieria gekannt haben. Ich sehe nichts das sich aufhebe, und insonderheit zu den Zeiten Mäcenas hätte aufheben dürfen. Ist's denn so widersprechend daß ein Mensch, zur sanften Wollust geboren, auch dieß Sanfte in seiner Miene zeige, daß das was in der weiblichen Miene schmachtend, ein Liebreiz der Venus wäre, in einem männlichen Gesichte eine Art von Unschuld, von jungfräulicher Bescheidenheit, von schamhafter Frömmigkeit werde? Ohne die Physiognomien der Liebe studirt zu haben, sehe ich beides nicht zusammenhangend, und da also ore probus Virgilius. Muß ferner der der schöne Knaben liebt damit aller bürgerlichen Ehrbarkeit, und der sie unschuldig liebt aller Tugend der Seele entsagen? Und siehe! da ist animo, caetera vita probus Virgilius — Wo ist der ungereimte Widerspruch, insonderheit zu den Zeiten Mäcenas?

[1] p. 245.

Ein Heldengedicht, ein Gedicht von der Feldwirthschaft, Schäferpoesien, können Virgilen immer, als Dichter, und, wenn man will, als bescheidenen Dichter, zeigen; aber auf sein Leben, auf seinen Charakter, und insonderheit auf die fromme Miene seines Gesichts können sie weniger beweisen, als Swifts Predigt über die Dreieinigkeit beweisen kann daß er in die Biergesellschaften als ein verkleideter Satyr gegangen; daß er sein Märchen von der Tonne geschrieben. Wenn diese Abhandlung beweisen soll daß er im Verstande Donatus ore probus gewesen, beweiset sie nichts. Wer wird sagen daß deßwegen Dr. Luther züchtig ausgesehen; oder daß er in seinen Tischreden jedes Wort auf die Goldwage gelegt, weil sich nichts von solcher Art in seinem Gesangbuche befindet? Wenn Virgil scriptis probus ist, muß er darum auch ore probus gewesen seyn? Ich weiß nicht wie durch solchen Weg etwas auf Virgils persönlichen Charakter folge.

Für uns ist's schwer etwas auf ihn auszumachen: ob es aber ganz unmöglich sey, ob Virgils persönlicher Charakter ganz zweideutig bleiben müsse, sehe ich auch nicht so helle, daß ich Klotzens non licet aliquid certi hac de re statuere [1] unterschreiben dürfte. Mir fehlet die Kunst Lessings, Virgil, seinem gewöhnlichen Charakter nach, so zu retten, als er seinen Horaz gerettet hat; und außerdem fehlet mir der Ort dazu. Ich will also wenigstens einige Materialien anführen, die ein andrer vermehren oder ordnen könnte, um Virgils Schamhaftigkeit zu retten, oder wenigstens genauer des Gegentheils überzeugt zu werden.

Der Hauptzeuge über Virgils Unmäßigkeit pflegt Donatus zu seyn. Aber wer ist Donatus? Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Leben Virgils, das unter seinem Namen geht, von jüngerer Hand, und kann kaum den Grundzügen nach dem Grammatiker selbst zuge-

[1] p. 243.

hören.[1] Der Autor der Anklage ist also ungewiß, und so, wie er sie vorträgt, die Anklage selbst. **Fama est, eum libidinis pronioris in pueros fuisse,** und von wem rührt diese **Fama** her? Das liebe Soll, das gewöhnliche Man sagt, hat, wie Lessing sich munter ausdrückt, schon manchen ehrlichen Mann um seinen ehrlichen Namen gebracht. Kurz! als Hauptzeuge, als erster Ankläger kann dieser Donatus ohne Kopf und Mund nicht gelten; er trete zurück bis die Reihe an ihn kommt.

Servius tritt auf; aber Servius ist ein Ausleger, ein Grübler über Virgil; und was läßt sich nicht ausgrübeln? Seine spätere Sage gilt noch weniger als die erste; denn was ließ sich zwischen Virgil und Servius nicht alles sagen, und wieder sagen, ohne daß es jemand zuletzt bekräftigen, ohne daß es jemand widerlegen konnte? Ein Zeugniß also, Jahrhunderte nachher, aus einer so trüben Quelle, oder vielmehr aus dem so weit abgeleiteten Abflusse einer so trüben Quelle, gilt nicht. Es müssen frühere Zeugen gegen Virgil auftreten, von denen etwa die Sage kam, die der Begebenheit näher waren, und da sind; Klotz hat sie nicht für gut befunden anzuführen oder abzuhören, Martial und Apulejus.

Und was sagt denn Martial aus?[2] Er singt das alte Lied daß ein Mäcenas einen Maro mit seinen Geschenken hervorgebracht: daß es gut sey ein Virgil zu werden, wenn man sein Landgut zurück, wenn man Reichthümer oben darüber, wenn man alles bekommt was unser Herz wünschet; z. E. einen schönen Alexis —

Accipe divitias et vatum maximus esto,
 Tu, licet et nostrum, dixit, Alexin ames.
Adstabat domini mensis pulcherrimus ille,
 Marmorea fundens nigra Falerna manu;

[1] v. Heyn. Virgil. p. CXVII.
[2] Lib. VIII. 56.

Et libata dabat roseis carchesia labris,
Quae poterant ipsum sollicitare Jovem.
Excidit attonito pinguis Galatea Poëtae,
Thestylis et rubras messibus usta genas.
Protinus Italiam concepit, *et arma virumque* —

— Was hat nun Martial böses ausgesagt? Böses, das Virgils Namen befleckte. Nichts. Ich lerne Virgil aus diesem Epigramm bloß als einen glücklichen Dichter, als einen ungemessenen Günstling seines Herrn, und, wenn man will, als einen feinen Wollüstling kennen, anders nicht. Seine geraubten Güter hat er zurück; reiche Geschenke nach reichen Geschenken; ihm steht der schöne junge Alexis bei Mäcen kaum an, und sogleich ist er sein eigen. Da sitzt nun Virgil an seiner Göttertafel, und sein schöner Ganymedes vor ihm! Bei solchem Ganymedes läßt sich freilich seine vorige feiste Landschöne, Galatea, wohl vergessen; da läßt sich wohl ein arma virumque anstimmen. — Man siehet, wo Martial mit seinem hinkenden Schlusse hinaus will; aber im mindesten nicht auf Virgils Ehre. War es denn Schamlosigkeit einen Alexis von Mäcenas zum Geschenk annehmen, ihn lieben, sich an ihm, als Mundschenken, bei Tafel erfreuen, schöne Leute und, nach römischer Wirthschaft, schöne Knaben um sich zu sehen? Ich weiß nicht welcher Ehrbare nicht in der Stelle Virgils, in seiner Gunst Mäcenas, in seiner feinen Art diese Gunst zu genießen, seyn könnte. Von bösartiger Anspielung sehe ich im Epigramm ganz und gar nichts. Und ist Martial wohl der Mann so etwas zu verschweigen wenn er's hätte sagen können? Ist er nicht eben der, der gewiß zuerst die berüchtigte Virgilianische Ekloge angezogen hätte, wenn sie ihm unter einer bösartigen Allegorie, und nicht anders, hätte bekannt seyn müssen? Ein böser Witzling, wie er, hätte Virgilen gewiß nicht so höflich durchwischen lassen, wenn er Schamlosigkeit als Virgils Hauptvergnügen gekannt hätte.

„Schon aber Apulejus [1] deutet ja die berüchtigte Ekloge auf seine Liebeshändel mit dem Alexis.“ Gut! ich nehme sein Wort für etwas mehr als Deutung, für Zeugniß an; und wofür mehr kann ich's nehmen? Virgil also habe sein Schäfergedicht auf den Knaben seines Freundes gemacht; er sey's der unter dem Namen Corydons spreche, und fühle, und seufze, weil es Apulejus sagt. — Wozu aber sagt es Apulejus? Etwa um Virgils Unmäßigkeit zu tadeln, und seine bösen Sitten zu schelten? Umgekehrt! Mitten unter Apologien für die Liebhaber der Schönheit führt er ihn noch mit einem Lobe der Bescheidenheit an, daß er der Namen seiner Günstlinge im Gedichte geschonet. Schlechtes Lob! wird man sagen, über eine tadelnswerthe Handlung; elende Bekleidung eines Fehlers, ihn namenlos zu begehen! Aber wo mag der Fehler, die tadelnswerthe Handlung denn bei Apulejus wohnen?

Ich mag keine neue Vertheidigung der Sokratischen Liebe übernehmen, da schon mehr als einer sie vertheidiget hat; ich betrachte Virgil nicht mehr als Sokratischen Liebhaber seines Alexis, sondern als den Liebessänger desselben; und welch ein brennender Liebesgesang? wer könnte die Flamme noch entschuldigen? — Ich bin's der sie entschuldigt; und eben der Apulejus, der meinen Eklogisten für einen Liebessänger in seinem, obgleich verdeckten, Namen angibt, mag ihn auch rechtfertigen. Er rede: **Quanto modestius Mantuanus Poëta, qui *itidem, ut ego,* puerum amici sui Pollionis Bucolico *ludicro laudans.*** — — Wie? so ist Virgils Ekloge, nach Apulejus Zeugniß, bloß ein scherzhaftes Lob, ein scherzhaftes Hirtengedicht gewesen? so unschuldig daß Apulejus sich nicht sicherer stellen kann als mit ihm in eine Classe? so unschuldig daß es zu Apulejus Zeiten offenbar nur für einen Spaß, für eine scherzhafte Tändelei galt? — Was soll denn Apulejus gegen ihn; er ist der beste Freund für ihn.

[1] **Apul. Apolog.**

Und was ist wahrscheinlicher als Apulejus Nachricht? Ich stelle mir den hübschen Jungen des Pollio, und das schamhafte Jungfrauengesicht, den züchtigen Virgil, vor, wie er nach ihm schielet; wie er sein Auge an ihm weidet, ihn lobet, ihm liebkoset. Pollio macht die Sache zum Spaße: sein Freund soll erst ein Corydon werden; soll erst um Alexis werben. Virgil wird Corydon: er verwandelt sich in einen poetischen Schäfer; ahmt Theokriten nach, und setzt sich nach Sicilien mit seinem Alexis. Da klaget er den Wäldern ungefühlte Leiden; da ächzt er über seine unempfundene Verzweiflung; da seufzt er über seine Verachtung, über die Sprödigkeit seines Lieblings — da wird seine zweite Ekloge. Ein feines Lobgedicht auf Alexis, eine schöne poetische Liebeswerbung — werth eines schönen Knaben, werth eines Alexis.

„Ja, aber alte Sage, historische Tradition!" Was Tradition? Sie hat sich aus Martial, aus Apulejus, und wo weiß ich mehr her? entsponnen, und Martial und Apulejus strafen die Tradition selbst Lügen. Der eine schweigt, der eine nennt es ein „scherzhaftes Lobgedicht;" ich habe Zeugen die älter sind als die Tradition.

Aber das ist Schade daß man auf der andern Seite rettend fast immer zu weit gegangen, und damit Virgils guter Sache selbst geschadet. Die Ekloge soll bloß poetisches Exercitium, soll ganz ohne die geringste lebendige Anspielung, Corydon und Alexis sollen ganz romantische Wesen seyn, und dieß ist freilich nach dem was Martial und Apulejus sagen, zu viel verneinet. Virgil kann immer der verkleidete Corydon, Alexis immer der schöne Junge des Pollio, die Ekloge immer ein Individualgedicht seyn: nur ist es eine poetische Maskerade; ein feines Lobgedicht, ein ludicrum, nach Theokrits Manier.

Man thut also am besten wenn man diese entwickelt, wenn man die dem Griechen nachgeahmten Stellen anmerket, wenn man

zeigt daß der ganze Bau des Gedichts keine Halbgeschichte, und keine Halbpoesie zulasse, daß der Poet nach seinem Plane einmal so habe dichten müssen, daß — doch was zähle ich das her, das in der letzten, schönsten Ausgabe Virgils so fein und genau [1] erfüllet worden. Es ist keine Parteilichkeit, wenn ich bekenne daß die Heynische Ausgabe Virgils die erste in ihrer Art sey, und daß sie in dem bisher so sehr versäumten Geschäfte, einen Schriftsteller des Alterthums in dem eigenen Geschmacke desselben, jedes Wort und jede Note an ihrer Stelle, neu und unentbehrlich, ohne den Dunst unendlicher Parallelstellen und unbrauchbarer Citationen, mit dem stillen Fleiße, und dem ruhigen Gefühle der Schönheit — ich sage einen schönen Schriftsteller des Alterthums so zu commentiren, dazu macht die Heynische Ausgabe Virgils Epoche.

[1] Eclog II. p. 14 etc.

Kritische Wälder.

Drittes Wäldchen.

Vorrede.

Ein Kunstrichter soll nicht anders als ein böses Herz haben können — ist dieß, so wehe dem Verfasser der kritischen Wälder. Er hat mit Grimm und Bitterkeit, er hat, weiß Gott aus welchen schwarzen Gründen und zu welchen bösen Absichten geschrieben — **niger est!**

Also muß ein Kunstrichter ein böses Herz haben! Warum? weil er Fehler aufsuchet; und wer Fehler aufsuchet, der — Aber mit einer Erlaubniß! wenn er sie nicht aufsuchet, nicht aufsuchen darf, wenn sie ihm in vollem Maße selbst zuströmen? — Dann sollte er sie bedecken! Fehler bedecken, das thut die Menschenliebe! — Bedecken also? aber wenn sie sich nicht bedecken ließen, wenn sie, bedeckt und mit einem sanften Vehiculum verschluckt, um so schädlicher wären, ist's da nicht doppelte Menschenliebe sie zu entlarven? Doppelte Menschenliebe; denn so wird der junge unerfahrene Leser gewarnet sie nicht für Tugenden anzusehen und anzunehmen; der fehlerhafte Schriftsteller selbst, wenn er noch zu bessern ist, gebessert, oder wenigstens dahin gebracht nochmals zu prüfen, auszutilgen oder zu verstärken. Ich sehe in keinem Falle nutzlosen Menschenhaß.

Was der wehende Wind wachsenden Bäumen ist, Stärkung ihres Stammes, das ist der Widerspruch unseren Meinungen und Lehrsätzen. Ein freundschaftliches Gespräch, ein Pro und Contra im Umgang, oder im lebendigen Vortrag, bringt oft weiter als hundert einsame Discussionen auf einem und demselben Pfade. Dort wird jede Idee gewandt, ventilirt, geprüft, und also entweder

bestärkt oder geschwächt; der Geist wächset in dem Zwiste der Akademie, wie der Leib in den Uebungen der Palästra.

„Aber dazu sind Journale, Zeitungen!" Auch meine kritischen Wälder mögen so etwas seyn, und wollen noch mehr seyn. Ein Journal gibt Auszüge und nur über dieß und ein anderes Einzelne seine Meinung; der Zergliederer eines ganzen Buchs thut mehr als — vielleicht selbst sein Verfasser gethan. Sich in den Plan des Ganzen setzen, hier und im Einzelnen auf die Fehler oder Schönheiten zeigen, ergänzen, das thun vielleicht nur einige Journale; das ist so schwer als selbst schreiben, und eben bei dem elendesten Buche am schwersten. Klotzens Münzbüchlein wird ihm nicht die halbe Arbeit gekostet haben, die seine Analyse mir; vielleicht aber wird diese auch um die Hälfte nützlicher werden können als jenes selbst.

Sollte mein Zeugniß hierin nicht gelten, so mag der englische Swift [1] zeugen: er gibt so umständlichen Zergliederungen einen Werth, von dem ich mir gern auch nur die Hälfte zueignen wollte. Eben daher wird man auch das oft Kleinfügige in meinen Disputationen entschuldigen. Sollte das Aufgefundene oft nicht wichtig seyn, so suche man an der Methode selbst zu lernen.

Ich habe dazu Schriften gewählt die bekannt genug waren, und über die, wenn ich gefehlet habe, ich wenigstens auf meine Kosten fehlte. Von Lessings Laokoon erinnere ich mich keine einzige Erinnerung, die ich gemacht, sonst gelesen zu haben, und über Klotzens Schriften war, was ich urtheilte, auch noch nicht geurtheilt. Da ihr Verfasser sich der meisten Zeitungen und Journale in Deutschland versichert hat, und diese doch leider für das Publicum schon gelten: was war nicht der Mann geworden? und was sind seine Schriften? Was ist nicht Riedel geworden? und was sind seine Theorie und seine Briefe?

[1] Vertheidigung des Märchens von der Tonne.

Hier den Ton der Gleichheit und des Verdienstes herzustellen, jene lobschreienden, alles überschreienden Stimmen etwas zu mäßigen, das war meine Absicht. Lessings Laokoon war, dünkte mich, noch nicht würdig gelobt, denn er war noch nicht bis auf sein Wesen durchdrungen; Klotzens Schriften überschwänglich gelobt, und verdienten nicht angesehen zu werden. Riedels Theorie übermäßig gelobt, und ist das mittelmäßigste, unordentlichste Werk das ich mir bei einer Theorie denken kann. Hier der Kritik die Stimme der Freiheit wieder zu geben, das Unwürdige öffentlich zu tadeln, damit dem Verdienste sein Lob noch angenehm seyn könnte — das war meine patriotische Absicht!

„Aber so ernsthaft, so bitter!“ Noch immer patriotischer Ernst! Ich mag die süßtönende, lammartige Stimme nicht; mag nicht den schmeichelhaft sich bückenden Ton, in dem die sprechen die wieder gelobt seyn wollen. Man tadle mich! man tadle mich heftig! ich mag nicht kriechen; und wenn es Mode des Jahrhunderts wäre!

„Ernsthaft also, aber warum bitter? warum mit Galle?“ Mit Galle gegen die Person im geringsten nicht. Da ich nicht das Glück habe in Halle oder Erfurt zu leben, warum sollte ich den Lehrern daselbst ihren Beifall beneiden, aus Eifersucht schmälern, aus Habsucht an mich ziehen wollen? „Aber mit Bitterkeit gegen den Schriftsteller, und dazu unwürdig, unhöflich, ungezogen!“ Die Vorwürfe sind hart, und sie wären siebenfach hart, wenn man sie von meinem ersten Wäldchen sagen könnte! Aber in einem Zeitpunkt wo das Schmeicheln Mode wird, wo der Geschmeichelte mit dem Publicum, mit Welt und Nachwelt im hochtrabendsten Tone spricht, und auf seinen eingebildeten Werth so sicher rechnet als der Kaufmann auf seine Papiere — wie? ist's da dem Patrioten so unverzeihlich wenn er auch in der Gegenstimme ausschweift? wenn er seinen rechtmäßigen Tadel mit Feuer sagt? O sollte mancher so viel zurückzahlen müssen als er unrecht zu empfangen gewußt, wie viel ist er

noch schuldig! — Und zu dem, ist hier wohl die Hälfte der Ungezogenheiten die die Klotzische Bibliothek gegen die besten Schriftsteller Deutschlands bewiesen? Und ist bei einem Club wo sanfte Kritik den Lauf des Muthwillens nicht stören kann, ein anderer Weg möglich?

„Aber warum namenlos, aus dem Dunkeln hervor?“ Habe ich's nicht schon gesagt: mein Name ist keine Sünde! War mein Buch wider den Charakter der Ehrlichkeit seines Schriftstellers, war es wider die Religion und den Staat, so ging es die Censur, so sollte es nicht gedruckt werden! Und in diesem Fall allein ist der Name des Schriftstellers und seine Person in sein Werk verflochten; — Aber nun! nichts als kritische Streitigkeiten, Ventilationen dieser und jener Frage, Zergliederungen von Schriften um den Werth und Unwerth derselben zu zeigen — wozu da der Name! Der Verfasser darf ihn nicht, und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder seines Namens aufnehmen — denn es war nicht dazu. Es war bloß für eine Zeitverbindung geschrieben die der Literatur schädlich ward; in einem Tone geschrieben der für das Ohr dieser Zeitverbindung eingerichtet war; über Sachen wovon damals jeder sprach und schwatzte. Er kann also wohl einmal einzelne Materien ausheben, und für die seinigen erkennen, die etwa dauern können; der Wald selbst aber hat keinen Namen — *ἀγώνισμα μᾶλλον, οὐ κτῆμα ἐς ἀεί.*

Analytischer Inhalt.

Ueber Klotzens Schrift vom Münzengeschmacke.

1. Rettung der Münzgelehrten, die mehr thun als schmecken. Einführung der Geschmackslehre auf Münzen mit andern eben so nutzbaren Zwecken.
2. Vorzeichnung zu einer historischen Theorie des Geschmacks alter und neuer Münzen. Vorzüge der griechischen Numismatik, erklärt aus ihrem Nationalcharakter, aus ihrer Succession auf die Aegypter in der Bildersprache, aus ihrer Religion, ihren Allegorien von Städten und Ländern, abzubildenden Sachen und Begebenheiten, Personen und Inschriften, aus ihrer Bilderdenkart und poetischen Cultur des Publicums — alles im Contrast unserer Zeiten.
3. Hiernach eine pragmatische Münzengeschichte des Geschmacks. Prüfung der Klotzischen Ideen darüber. Ob sich auf alten Münzen nur schöne Gestalten finden? Ob Winckelmann seine Gesetze der Allegorie für Münzen gegeben? Ob eine Münze freies Kunstwerk sey? Ihre wahre Natur ist symbolisch.
4. Wieweit sich aus Münzen auf den Geschmack einer Nation schließen lasse? Nach Einer, nach allen griechischen, nach den römischen, nach den gothischen und barbarischen der mittlern Zeiten; nach der Numismatik unserer Zeit geprüft. Wunsch nach einem numismatischen Goguet.

5. Wiefern die bildenden Künste die Denkart des Künstlers verrathen? Wiefern eine Münze dieß kann? Ob sie die Denkart des Fürsten schildere? Proben der Albernheit dieses Satzes. Ob der moralische Charakter ganzer Nationen auf Münzen zu suchen sey? Beispiele an den mittlern Zeiten, Holländern und Deutschen.
6. Wenn Münzen vom Geschmack der Nation zeugen sollen, so müssen sie ein Werk des Publicums, und ein freies Kunstwerk seyn. Ob sich von ihnen die Bildung des Geschmacks anfange?

Kritische Wälder.

Drittes Wäldchen.

Ueber die Schrift:[1]

Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen vom Herrn geheimen Rath Klotz, Altenburg 1767.

1.

Geschmack aus Münzen. „Vielleicht äußern einige Antiquarien unsers Vaterlandes über meine Absicht, das Wachsthum und den Verfall des Geschmacks und der Künste bei einem Volke aus dessen Münzen zu zeigen, eben die Verwunderung mit welcher man vor Zeiten die entzückungsvolle Aufmerksamkeit begleitete, die die Augen des Nikostratus auf des Zeuxis Helena geheftet hatte. Ich wünschte daß ich mich durch das Bewußtseyn größerer Verdienste und Einsichten in die Kunst berechtigt fühlte mit dem edlen Stolze des Malers ihnen antworten zu können: „Ihr würdet euch nicht wundern, wenn ihr meine Augen hättet." Es ist gewiß daß viele Personen einerlei Gegenstand betrachten, und gleichwohl viele nicht dasselbe an ihm bemerken können was sich dem Auge eines Einzigen in

[1] Es bedarf hier nur angemerkt zu werden was der Verfasser in der ersten Ausgabe in einigen Paragraphen durchführt, daß die Klotzische Schrift weder schön im Vortrag, noch ein Beitrag zur Geschichte, noch in einem würdigen Tone geschrieben sey; daß ferner Klotz aus Addison's Gesprächen über den Nutzen und die Vorzüge der alten Münzen vieles entlehnt und rednerisch ausgeschmückt habe, wozu die Stellen als Belege angegeben sind. Anm. d. Herausgebers.

einem reizenden Glanze darstellt. Manchen wird der Anblick einer gothischen Kathedralkirche eben so sehr rühren als des Pantheons zu Rom, und die Entzückung welche Pietro di Cortona bei dem Anblicke des Pferdes des Marcus Aurelius in dem Hofe des Capitols die Worte oft ablockte: „So gehe doch fort, weißt du nicht daß du lebendig bist?" kann von den wenigsten auch nur begriffen werden. Wie viele Künstler waren nicht von jenem Rumpfe einer alten Bildsäule weggegangen, ohne die glückliche Entdeckung gemacht zu haben die Michel Angelo fand. Er bemerkte bloß an ihm einen gewissen Grundsatz, welcher, nach Hogarths Urtheile, seinen Werken einen erhabenen Geschmack gegeben, der den guten Stücken des Alterthums gleich kommt. Ich glaube daß Addison aus einer Empfindung die er sehr oft in seinem Leben erfahren haben muß, die Vorzüge eines glücklichen Geistes geschildert habe. „Ein Mensch, sagt er, von einer geschärften Einbildungskraft wird in mancherlei große Vergnügungen geführt die der gemeine Mann zu bekommen nicht fähig ist u. s. w." [1] So aufmerksam man bei Erzählung solcher vornehmen Empfindungen und Erfahrungen seyn mag, wer kann dem geschmackvollen Autor bis auf Felder und Wiesen folgen?

Er fährt epanorthotisch fort:[2] „wie verschieden sind nicht die Absichten welche die Gelehrten bei dem Studio der alten Münzwissenschaft haben! Unter einer großen Anzahl derer welche sich damit beschäftigen, habe ich nur sehr wenige angetroffen, die einen andern Nutzen davon zu ziehen gewünscht hätten als welchen der gemeine Haufe der Antiquarien bei seinen mühsamen Arbeiten kennet. Zufrieden mit sich selbst und vergnügt über die Lasten welche sie ihrem geduldigen Gedächtnisse auflegen, lachen diese bestaubten Männer über unsere gutgemeinte Frage: ob sie auch in den Tempel

[1] S. 3. 4, 5. 6. ꝛc.
[2] S. 6. 7. 8. 9. 10.

des Geschmacks gehen wollen? und antworten muthig: Nein! dem Himmel sey Dank, das ist nicht unsere Sache. Geschmack ist nichts; wir besitzen die Geschicklichkeit fremde Gedanken durch lange Auslegungen zu erweitern; aber selbst denken wir nicht. Die nützlichsten unter ihnen sind die welche die alten Münzen um deßwillen lieben, weil sie ihnen Gelegenheit geben chronologische Untersuchungen anzustellen. Ihre Arbeit müssen wir mit Dank erkennen, und sie selbst verdienen ein aufrichtiges Mitleiden, weil ihnen das Vermögen versagt ist, bei ihrer Gelehrsamkeit zugleich das Vergnügen zu genießen welches andern ein guter Geschmack gewähret. Spon, unterrichtet in den Geheimnissen der Physiognomie, las die Denkungsart und die Eigenschaften der Menschen auf dem Gesichte, das ihm die Münze vorstellte, und Addison, höherer Gedanken fähig, verglich die Bilder auf Münzen mit den Gedanken der Dichter, und rechtfertigte hiedurch seine Hochachtung für das Alterthum. Ich wünsche meinem Vaterland mehrere Nachfolger des letztern, und ich werde mich freuen, wenn unsere Gelehrten künftig an den Gott der Künste und des Geschmacks eben die Bitte thun die Ajax beim Homer an der Jupiter that: „O Vater, vertreibe die Nacht, laß es helle werden, und gib daß unsere Augen sehen!"

Alle Hochachtung für Spons Sibyllenweissagungen, für Addisons Vergleichungen, für unserer deutschen Ajaxe Gebet an den Jupiter, oder für das Gebet des ägyptischen Cynocephalus, daß der helle Mond wiederkehre; indessen dünkt mich doch das „aufrichtige Mitleiden" mit allen Gelehrten, die nicht wie Klotz an einer Geschichte des Geschmacks der Völker, Zeiten und Künste, aus Münzen, arbeiten, sehr entbehrlich. Es wäre umsonst die Nutzbarkeit des Münzenstudiums zur Geschichte, Chronologie, Geographie, Naturwissenschaft, Mythologie, Rechtslehre und der ganzen Kenntniß des Alterthums, erweisen zu wollen, da solche in dieser Wissenschaft

große Namen vor dieser Materie stehen, oder da viele, welches noch besser ist, durch ihr Beispiel die Sache selbst erwiesen haben. Nur soviel also gegen Klotz, daß die Bearbeitung der Münzwissenschaft aus einem andern Gesichtspunkte, er sey nun Geschichte oder Rechtsgelahrtheit, oder Mythologie, oder eine Theorie der Medaillen überhaupt, noch gar nicht dem Geschmack an Münzen widerspreche, ihn nicht verdränge; ihn vielmehr voraussetze, und mit ihm als Führer einerlei Reise thue. Hier den Geschmack als ein entlegenes eigenes Land ansehen ist eine Aussicht nach Utopien hin, und eben soviel als lebenslang die Logik studiren, ohne sie und alle ihre Zauberkünste jemals anzuwenden, sich lebenslang den Geschmack zu kitzeln, ohne sich einige Nahrung dadurch erschmecken zu wollen. Der wahre Tempel des Geschmacks ist nicht eine orientalische Pagode, ein Ruhesitz wo man als am Ende seiner Wallfahrt sich niederläßt; er ist vielmehr wie der Tempel des Marcellus gebauet; die Pforte des Geschmacks, auch in Münzen, ein Durchgang zur Wissenschaft: zur Wissenschaft welche es wolle.

Der Pöbel der Münzverständigen freilich — aber wer wollte sich (es sey nun zu eigenem Lobe oder zum Tadel anderer) unter den Pöbel mischen? Die nutzbaren, die würdigen Münzgelehrten gerechnet, und bei denen sollte ihre Gelehrsamkeit dem Geschmacke widersprechen müssen? dieser von jener nicht oft eine Gesellin, oft gar eine verdeckte Minerva haben seyn dürfen, selbst wenn es auf wissenschaftliche Untersuchungen ausging? — Nicht zweifeln soll einmal diese Frage; sie soll bloß die Erinnerung wecken. Wie? alle die großen Bearbeitungen in den Feldern der Numismatik ohne Geschmack der Münzen bewerkstelligt? unter allen um diese Wissenschaft so verdienten Namen, wäre ein Addison und Klotz das einzige Duumvirat des Geschmacks? Jene Münzensammler und Münzenerklärer, weil sie nicht offenbar und allein vom Geschmacke schrieben; weil jener einen Theil der Geschichte, dieser einen Theil der Alter-

thümer, ein anderer einzelne Stellen der Alten und ein vierter die Chronologie aus Münzen aufgekläret: darum sollten sie vom Geschmacke nichts gewußt? nicht die Schönheit der Bilder, und das Bedeutende der Allegorien, und die Weisheit der Inschriften gefühlt haben, an denen sie eine so unersättliche Augenweide fanden? Nicht im Mechanischen der Münzen Geschmack besessen, dafür sie eben auch in der Abbildung sorgten, und das mit Entzücken priesen was sich nicht abbilden ließ? Wie? daß sie bei diesem Selbstgefühl nicht stehen blieben, und eben mit der Erfahrenheit ihres Auges, und mit der Gelehrsamkeit ihres Geschmacks höhere Zwecke auszurichten suchten; nicht mit dem Instrument prahlten, sondern lieber Werke aufwiesen die ihr Instrument in stiller Werkstätte verfertigt; soll dieß ihnen gegen den zum Nachtheile [1] gereichen der nichts als sein Instrument vorzeiget, der bloß von Geschmacke redet, ohne was er damit zur anderweitigen Nahrung ausgekostet?

Klotz hat ungefähr sagen wollen daß es Leute gebe die bei einer Münze vorzüglich auf Gelehrsamkeit sehen, und bei denen dieser Hang zur Belesenheit das was er Geschmack nennt verschlinget; daß es Leute gebe die bei einer Münze das Mechanische der Kunst richtig im Auge haben, und (man nenne dieses nun Kunstwissenschaft oder Kunstgeschmack) von ihnen als Geprägen urtheilen, und wenn sie muntern Geistes sind, sich über ein Kunstbild freuen können; daß es endlich auch Leute gebe die vorzüglich auf das Schöne ihr Auge richten, und weder von Gelehrsamkeit noch dem Kunstmäßigen Hauptwerk machen. Wir wollen jene Münzgelehrten, die mittlern Kunstkenner, die letzten Liebhaber nennen; sie sind alle drei unterschieden, ihre Unterschiede

[1] Schon lange haben gründliche Kenner des Alterthums es beklagt daß man so gern mit einigem schönen Blendwerk aus den Alten davon prahle, ohne die Antiquität zur Wissenschaft anzuwenden. Noch neulich hat Ernesti in der Vorrede zu seiner Archäologie darüber geklagt daß diese versäumt — er hätte dazu setzen können daß sie nach der neuesten Mode gar verspottet werde.

aber fließen, sowie die Farben eines Regenbogens oder eines spielenden Seidengewandes, in einander. Der Künstler kann mehr oder weniger Liebhaber, der Gelehrte mehr oder weniger Kunstkenner, der Liebhaber mehr oder minder Gelehrter seyn. Nichts schadet dem andern, eins muß dem andern aufhelfen, und der wahre Philosoph der Numismatik ist alles Drei. Niemand also zum Nachtheile, wenn er seine Münzwissenschaft auf Chronologie, auf Geschichte, auf Genealogie, auf Alterthümer gewandt; hätte er dem Publicum auch nichts als solche wissenschaftliche Untersuchungen geliefert, und den Geschmack an Münzen für sich behalten — unbeschadet! Köhlers historische Münzbelustigungen mögen nichts als historische Belustigungen, Gatterers Theorie der Medaillen nichts als Theorie der Medaillen; Vaillants Münzenreihen der Könige, Städte und Colonien nichts als numismatische Geschichte seyn; das Schöne, das überdem gesehen und gefühlt werden kann, findet jedes Auge, jede Seele von selbst, wenn ihm nur das Bild des Schönen vorgehalten, wenn auch nicht jede Seite herab Geschmack gepredigt wird — denn überhaupt läßt dieser sich wohl wenig predigen.

Von jeher sind darüber Beeinträchtigungen genug entstanden daß Ein Gelehrter, oder überhaupt Ein Werkmeister die Arbeit einer andern Gattung über die Achseln angesehen, und es wäre Zeit solche Blicke wenigstens öffentlich einzuhalten. Der Münzenschmecker der auf das Schöne ausgeht, wirft dem Münzenkenner der auf das Seltene, auf das Gelehrte, auf das Erläuternde sieht, vor er habe nicht seine Augen. Habe er doch nicht! Hast du denn die seinigen? Wollte jeder nur das Schöne auf Münzen erjagen, wer würde sich um die Zeitpunkte bemühen da es nichts schönes auf Münzen gibt? Wer das Rechtmäßige, das Urkundliche, das Zeitberechnende, das bloß Seltene auf ihnen bemerken? Und ob dieß etwa nicht auch nöthig oder nützlich? Freilich sagt Heusinger zu viel, daß sich über die Münzen des mittlern Zeitpunktes ein so schönes Buch als

Spanheim schreiben ließe; nicht aber ein so nützliches Buch. Der Rechtsgelehrte, der Diplomatikus, der Geschichtschreiber, der Alterthumskenner Deutschlands und so viele fleißige Beispiele reden. Sollten wir nun einen Joachim mit Mitleiden ansehen weil er kein Klotz ist, und die Verdienste eines Gatterers übersehen weil er auf keine Ikonologie des Schönen arbeitet? Unbilliges Achselzucken! So bleibt eine der nützlichsten Quellen von Urkunden unberührt, die nach unserer jetzigen Weltverfassung in guten Ausflüssen ausgebreiteter seyn dürfte als bloß ein Gericht vom Münzengeschmacke.

2.

Noch habe ich erst nach Grundsätzen zur Theorie des Geschmacks auf Münzen nachgesucht; nun aber ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks? Auch mir ist die Numismatik vorzüglich eine Aesthetik des Schönen und eine Urkunde zur Geschichte der Völker und, da ich in dieser überhaupt am liebsten die Geschichte des menschlichen Geistes studire, nach allem Betracht eine Geschichte des Geschmacks auf Münzen. Welch ein Geschenk! So nahm ich das Klotzische Schriftchen zur Hand und — — legte es mit der beschämten Miene weg mit der ein Bogenschütze den lieben Bogen weghängt, den er freudig und hoffnungsvoll nahm, mit dem er aber — — nichts getroffen.

Nichts thun als den Geschmack der Alten auch von Münzen herab loben, und in allgemeinen Ausdrücken preisen — kommt heute etwas zu spät; hierüber liegen schon Denkmale und Sammlungen der Welt vor Augen, daß man sich eine Lobrede ins Allgemeine hin, ohne Beispiele, und fast ohne Grundsätze, ersparen kann. Nichts thun als den Geschmack der mittlern und neuen Zeiten fein lächelnd auszischen, oder ansehnlich ausschelten — immer auch zu spät, da schon so viele Klagen vergebens in die Winde verflogen sind, und selbst bessere Bemühungen nichts ausrichten können. Am besten also weder preisen, noch tadeln, sondern — erklären. Die Alten sind

auch in diesem Stück so weit vor; was hat ihnen dahin geholfen? wir ihnen so weit nach; was hält uns zurück? was hat uns so lang zurückgehalten? — — Auf diese Weise steigt man in die Tiefen der Geschichte alter und neuer Zeiten, und kann die schwere Frage lösen: wie weit können wir ihnen auch in diesem Felde nachahmen? wo sie erreichen? wo sie übertreffen? und so wird eine Geschichte des Geschmacks auch auf Münzen für unsere Zeit pragmatisch.

Da Klotz sich auf diesen schlüpfrigen Weg nicht hat begeben wollen, und ich in allem, ohne welches ich keinen Beitrag zur Geschichte des Geschmacks mir denken konnte, meine Erwartung betrogen fand, so entwarf ich, wie sie mir einfielen, einige Linien, die wenigstens zeigen mögen daß ich über diese Materie geschichtmäßig und antiquarisch nachgedacht hatte; ein Riß, aber nur ein unvollendeter Schattenriß, den ich dem künftigen Verfasser einer Theorie und Geschichte der Medaillen übergebe.

1. Die Numismatik als Kunst und als Wissenschaft ist, sowie jede Wissenschaft und Kunst, die Production einer Nationalgesellschaft. Aus der Verfassung der Regierung, der Denkart, der Religion, den Unternehmungen, den Zwecken, den Bestrebungen eines Volkes muß sich also Ursprung, Blüthe und Verfall dieser sowohl als jeder andern Kunst und Wissenschaft erklären. Nun will ich nicht vom Ei der Leda anfangen, wie es mit Nationen stehe die keine Münzen haben und brauchen; welches Volk sie in Gang gebracht? wie die ersten Münzen, die niemand gesehen, ausgesehen haben u. s.? Warum, frage ich allein, warum kamen die Münzen in Griechenland und Rom zu dem Glanze daß sie Vorbilder, und meist unerreichte Vorbilder, der neuern seyn können?

Die Liebe der Griechen zum Schönen bleibt wohl die erste Triebfeder auch hier. Sie, die von Dichterideen die erste Bildung ihrer Jugend erhielten; sie, deren Auge überall das Schöne zu erblicken gewohnt war, im Schooße der wollüstigen Natur geboren,

und an den Brüsten schöner Kunst genähret — sie sollten das Metall das ein Kennzeichen des Werths für ihre Hand war, ohne Werth für Aug' und Seele lassen? Sie eine Gold- oder Silberfläche die der Nachkommenschaft bestimmt war, leer in die Hände derselben senden? Sie Tafeln die täglich ihren Blick auf sich zogen, ohne Augenweide bei sich vorbeistreichen lassen? Das griechische Auge suchte Schönheit; eine griechische Seele Weisheit in Schönheit, und so ward auch ihre Münze der Schönheit und der schönen Weisheit, der Allegorie, gewidmet. Gewiß! so natürlich, daß, wenn in dem Zirkellaufe der Weltveränderungen ein nordisches Volk auf den Platz des Commerzes und der Cultur getroffen wäre auf dem jetzt die Griechen stehen, so gewiß ihre Münzen mit nordischer Wissenschaft, mit Buchstaben und Amuleten und Fratzengestalten überhäuft wären, so natürlich daß der Grieche seine Münze der Schönheit und offnen Allegorie weihete — —

Der Charakter der griechischen Nation, der sich in allen ihren Nationalproductionen zeigte, der muß sich, die Numismatik sey auch eine kleine, eine unbeträchtliche Nationalproduction, nach Maß auch in ihr zeigen, und welche Triebfedern lagen also für diese wie für alle Künste des Schönen in der Nation!

Die vortrefflichste Bildersprache war ihr. Sie, die im Plane des Schicksals der Völker zunächst hinter die Aegypter trafen, und Cultur, Kunst und Weisheit, ja, wenn man will, auch politische Glückseligkeit aus den Händen dieses Reichs, wie einer ablebenden Matrone, empfangen; sie, die den über Völker und Zeiten fortgehenden Faden der Cultur des menschlichen Geschlechts da auffassen sollten wo er zunächst aus ägyptischen Händen kam: sie erbten von diesen Allegoristen auch die reichste, die bedeutendste Bildersprache die auf der Welt gewesen. Aus den Händen einer Nation die überall Bedeutung suchte, und Bedeutung genug in ihn gelegt hatte, kam also ein Bilderschatz in die Hände einer Erbin, die für ihr

Theil nichts als Schönheit sehen und denken wollte. Reich, bedeutungsvoll, schön, was kann man von einer Bildersprache mehr sagen?

So manche gelehrte Werke wir über dieß allegorische Alterthum haben, so fehlt uns eine wahre Geschichte der Allegorie noch, die das insonderheit zeige wie aus der bedeutungsvollen Bilderlehre Aegyptens die schöne Ikonologie Griechenlandes zum Theil geworden? Und die Untersuchung hierüber ist sie nicht oft der Schlüssel zur Bildergalerie griechischer Dichtkunst, Kunst und Weisheit? Die Hieroglyphen der Aegypter, ihre hierographische und kyriologische Bildersprache, behalten, oder verschönert, oder verbessert, wie manches hat sie in Griechenland hervorbringen können? Und wenn auch nur dieß daß, da auf solche Art die Griechen einen Schatz von Bildern aus der Geheimnißdunkelheit der Aegypter gezogen und auf den Märkten gleichsam dem Volke gemein machten, die schöne Bilderdenkart einer Nation entstehen können, die sich in allen Werken der Griechen und auch auf Münzen äußert —

In solcher Bildersprache sprach ihre Religion. Ihre Gottheiten waren dem Auge sichtbar, in schönen Gestalten sichtbar, in ihren Verrichtungen menschlich, in der Geschichte ihrer Tugenden und Schwachheiten dichterisch, in allem sinnlich. Es ist bekannt welche vortreffliche Münzenfolge mit den Bildern der Götter und Göttinnen, der Schutzgottheiten einzelner Länder, Provinzen, Städte, Familien und Personen prange — wer kann ihnen nun diese nachbilden, so daß jede Gottheit das wie sie ihnen war bliebe? Ueber eine Dreifaltigkeit unter dem Bilde eines dreiköpfigen Janus lachen[1] ist leicht, sehr leicht; aber ein besseres Bild der Dreifaltigkeit angeben, das die Probe griechischer Bildsamkeit hielte, wäre schwerer, ja unmöglich; dieses Bild also gar zur Vergleichung Unserer mit den Alten nehmen, ist unzeitig. Die Griechen hatten keine Dreifaltigkeit

[1] S. 53

wie wir, sonst würden sie dieselbe so wenig als wir haben bilden können. Unser Gott ist ganz über das Sinnliche der Kunst erhaben; die gewöhnlichen Vorstellungen der Dreieinigkeit in den Gestalten einzelner Personen von dem göttlichen Greise an bis an die himmlische Taube sind nicht genugthuend; der Triangel bloß eine tropische Symbole; die Glorie mit dem heiligen Namen nichts als eine epistolische Hieroglyphe, die Wirksamkeit unserer Gottheit ist nicht bildsam, einzelne Schutzgötter hat unsere Religion nicht; die Vorsteherschaft besonderer Wesen über besondere Dinge kennet sie nicht — wer wird sich hier mit den Heiden vergleichen wollen?

Wo unsere Religion noch sinnlichen Vorstellungen Raum gibt, wo sie sich einer poetischen Bildersprache bequemt, da ist sie — orientalisch. Unter einem Volke gebildet das ihr Gott auf alle Art von Bildnissen abwenden wollte, in Gegenden die das Uebermenschliche suchten, in Nationen die Verhüllungen des Körpers und Geheimnisse des Geistes lieber verehren als das offne Schöne lieben wollten — im Geist und in der Sprache dieses Volks die sinnliche Bildersprache unserer Religion also geoffenbaret: wer wird in ihr Offenbarungen für die Kunst suchen wollen? Ueber das Bild von der seligen Abfahrt Gustav Adolphs ist wieder leicht spotten,[1] und der Spott fast so verächtlich als das Bild selbst; gar aber dieses Bild als einen Revers mit der römischen Vergötterung anführen, vergleichen wollen? Der Spötter gebe uns nach christlichen Begriffen eine Reihe solcher Verhimmlungen als sich auf griechischen und römischen Münzen Vergötterungen finden, und wir wollen ihm danken.

Ich ward auf eine unangenehme Weise hintergangen, da ich des Mery Malertheologie in die Hand nahm, um meinen alten Wunsch ausgeführt zu lesen, wieweit sich von den vornehmsten Gegenständen unserer Religion malerische Vorstellungen geben lassen?

[1] S. 26.

Und ebenso unangenehm getäuschet, da ich bei der Recension dieses Buches in den Actis litterariis [1] ein genaues Urtheil, und die tiefeindringenden Ergänzungen erwartete die ein würdiger Kunstrichter jedesmal seinem Autor über solch eine Sache widerfahren lässet. Unser Künstler hat noch eine Ikonologie unserer Religion zu wünschen, die ihn nicht bloß vor unwürdigen Vorstellungen bewahre, sondern ihn mit würdigen Bildern versehe. — Auch auf Münzen ließe sich in keiner Sorte von Abbildungen eine solche Reihe abenteuerlicher, lächerlicher und unwürdiger Vorstellungen geben als in dem was an Religion trifft; wer wird aber durch solch ein Lachen Geschmack zeigen wollen? Den ersten besten Griff in eine Münzensammlung christlicher, und insonderheit der mittlern barbarischen Mönchszeiten, und man wird von Gott und Belial, von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln, von Märtyrern und Heiligen Bilder finden, nicht geschwind genug zu überschlagen. Selbst die beste Vorstellung des Christenthums, die betende Miene, die knieende Figur der Andacht scheint nicht für einen ewigen, offnen Anblick der Kunst die beste, so häufig uns der gothisch-papistische Mönchsgeschmack damit beschenket hat. Das wahre Gebet flieht in eine stille Kammer; es will sich nicht zur Schau stellen lassen; die vor allem anschauenden Volke verzückte Miene kommt, bei dem langen Anblicke, der ärgernden Miene des Heuchlers zu nahe, und das ist noch eine der würdigsten Kunstvorstellungen aus unserer Religion!

2. Sinnbilder von Städten, Provinzen, Ländern geben auf den alten Münzen eine einfachere Bildersprache als in Zeiten da die Heraldik eine zusammengesetzte künstliche Wissenschaft geworden, die allein beinahe die Lebenszeit eines Mannes fordert. Eine einfache Figur war dort die Symbole einer Stadt, einer Colonie, eines Landes; unsere Wappen sind eine Zusammensetzung vieler Figuren, um deren Eine oft Ströme von Menschenblut vergossen, deren keine

[1] Vol. III.

also, wo es die Ehre und das Erbrecht des Münzherrn erfordert, ausgelassen werden darf, an deren Einer in künftigen Zeiten vielleicht ein ganzes Land gelegen seyn kann. Nun ist's leicht, in solchem Fall über die mit Bildern beladnen Münzen der Neuern zu spotten;[1] aber wie zu ändern? Der Rechtsgelehrte, der Staatskundige, der Heraldicus künftiger Zeiten wird, da die Sache einmal so ist, uns für die geschmacklose Ueberladung der Münzfiguren vielleicht so danken als ein Grieche vergangener Zeiten sie wegwerfen würde. Wie also, da es höherer Ursachen wegen nicht anders seyn kann?

Die Wappen, wie bekannt, sind eine Erfindung und Anordnung der mittlern gothisch-barbarischen Turnierzeiten; ihre Schilde und Kreuze, und Sparren und Bandstreifen, und Thierfiguren und Fahnen haben ihren Ursprung dem Zeitgeschmacke zu danken, der sich, als eine Vermischung des nordisch-gothischen, des spanisch-arabisch-ritterlichen, des barbarisch-christlichen Mönchsgeschmacks, über Europa daherzog, Ritter und Riesenkämpfe, Turnier- und Kreuzzüge gebar, und, er wäre was er wolle, nur wenig Ideen von der Tapferkeit eines griechischen oder römischen Helden in sich hält — welcher Thor wird also diese unter jenen suchen? so verschiedene Geschöpfe ein alter griechischer und ein gothischer Held der mittlern Zeiten; ein römischer Patriot, der für sein Vaterland, und ein andächtiger Kreuzkrieger, der auch, aber für ein anders Rom, römisch gesinnet, für Papst und Kirche fochte — so verschieden diese, so verschieden auch die Bilder ihrer Tapferkeit. In den Schilden und Helmen, in den Heroldsfiguren und Ehrenstücken, in den Lilien die keine Lilien sind, in Drudenfüßen und Alpenkreuzen, in Kronen und Mützen, Helmdecken und Waffenzelten, wird da wohl eine **Dea Roma** oder das einfache Sinnbild einer griechischen Stadt wohnen? — Einmal sind schon die Wappen höchstverwilligte oder brüderlich beliebte Charakterzeichen der Personen, Familien und

[1] S. 33 u. f.

Länder, daher die Anordnung und der Plan der Wappen; das Herkommen hat sie geschlagen; jedes Fähnlein hat seine Rechte und Deutung, woran, nach unserer Verfassung, mehr liegt als an einem Gericht *Geschmack*; sie sind Urkunden und Diplome — wer will sie ändern? wer, wo sie erscheinen *müssen*, als *überladen* schelten? Wer den Kaisern, Königen, Fürsten, Grafen und Herren, Erzbischöfen, Bischöfen und Aebten, Ländern und Städten, Aemtern und Familien in Europa neue Gnadenwappen nach altem griechischen Geschmacke geben, daß sie doch nicht so gothisch-papistisch-barbarisch überladen aussehen? — Wer ist der Münzenlehrer von Geschmack?

Zudem waren in den alten Zeiten der Griechen *weniger* Städte und Länder die als Unterscheidungszeichen auf Münzen kamen, als jetzt. Ich weiß die ansehnliche Zahl griechischer Münzen von Städten und Colonien, und auf römischen die öftern Bilder von eroberten Ländern und Provinzen; alles aber reicht auf keine Art an die *dreißig tausend* Wappen unserer Zeit, die *Gatterer* als die mindeste Zahl der zuverlässigen angibt. Die Münzen griechischer Städte waren patronymisch; jede hatte den Genius, oder den höhern Schutzgott, oder das Symbol ihres Orts, und damit wohl! Die römischen Münzen stellen die eroberten Provinzen nicht anders als *erobert* vor; sie wählten sich also ein Merkmal des Landes, wodurch sich dasselbe *für sie*, nach dem Gesichtspunkte ihrer Unwissenheit oder politischen Absichten, unterschied, personificirten es zum Symbole: damit wohl! Wo reicht dieß aber an die Menge, an die Beschaffenheit, an die Bestandheit, an die politischen Rechte und Absichten der Wappen, der Unterscheidungszeichen unserer Länder, Städte und Provinzen? Man erlasse mir über Sachen von solchem Augenscheine alle leidige Gelehrsamkeit, die ich in solchem Falle immer lieber bei Klotz lesen mag. Die mittelmäßigste Kenntniß der alten und neuen Geschichte, sofern sie alte und neue Münzen erläutert, macht den himmelweiten Unterschied begreiflich, wie

die Alten ihre Städte und Länder symbolisiren und personificiren und allegorisiren konnten, nach dem damaligen Zustande der Länderkenntniß, oder der politischen Absicht; und wie wir sie nach der Verfassung unsrer Welt andeuten müssen — hier vergleichen heißt in den Wind vergleichen![1]

3. In Ansehung der abzubildenden Sachen und Begebenheiten überhaupt hat die numismatische Welt der Alten vor der unsern große Vorzüge. —

Selten waren die dort vorzustellenden Sachen und Begebenheiten so verwickelt, so sehr mit Umständen begleitet, mit Bestimmungen umlagert, als in jetzigen Zeitläuften. Ein Sieg zu Lande oder Wasser hatte einmal seine Victoria mit dem Kranze in der Hand, seine Minerva, seinen Jupiter mit dem Adler, und andere Symbole, die in ihrer schönen Einförmigkeit so gern auf alten Münzen wiederkommen, und, so oft sie wiederkommen, noch immer dem Auge gefallen. Die öffentlichen Anreden und Geschenke, die Vergötterungen, Adoptionen, Vermählungen, Spiele, überhaupt die öffentlichen Gelegenheiten zu Münzen waren unverworrener als jetzt, da man oft mit allen Bildern rings um die zusammengesetzte Idee herumgehet, ohne sie zu treffen, sie entweder halb und schielend ausdrückt, oder die Münze mit Symbolen überladen muß. Die Anlässe zu Münzen haben sich ins Große, und im Detail der anzudeutenden Umstände so sehr ins Kleine vermehret, daß mir grauet über alle politischen, kirchlichen, gelehrten, kunst- und wissenschaftlichen Situationen und Merkwürdigkeiten unserer Zeit Münzen nach alter Art anzugeben, wo man sie fordert und fordern kann. Gatterer hat angemerkt daß die französischen Münzen auf die Geburt eines Kronprinzen sämmtlich nicht die concrete Idee ausdrücken die sie ausdrücken sollen, sie sagen entweder zu viel, oder zu wenig. Und wie, wenn sich ein philosophischer Theorist der Me-

[1] S. 35. 36.

daillenwissenschaft nun überhaupt darauf einlassen müßte, die Vorstellung aller vornehmsten Merkwürdigkeiten unsrer politisch so verfeinerten Zeiten nach dem Geschmacke der Alten zu verbessern! Welch Labyrinth! Ich sage kein Wort davon; denn wie viel wäre sonst zu sagen?

Wenigstens also nicht so ganz unsinnig daß die neueren Münzen in ein topographisches, oder historisches, oder Ceremoniendetail [1] abgewichen sind, das die Alten nicht haben. Die heutigen Zeit- und Staatsläufte sind damit überhäuft, wie konnten die Bilder derselben frei bleiben? Geburt und Tod, Schlachten und Siege, Belagerungen und Eroberungen, Krönungen und Jubelfeste, Stiftungen und Friedensschlüsse, Aemter und Stände sind mit einem Getümmel individualisirender Umstände begleitet, die diese Begebenheit von allen ähnlichen Begebenheiten unterscheiden sollen. Nun ist freilich hier die Regel leicht zu geben: Abstrahire von allen diesen concreten Umständen einen Hauptbegriff, kleide ihn in Bild nach Art der Alten, und du hast eine Münze von Geschmack; allgemein hingesagt ist dieß **Recipe, misce, fiet**, leicht; aber anzuwenden? Daß jedesmal die Sache nur eben die bleibt und keine andere wird? Daß unter dem abstracten Begriffe im Bilde nicht die concrete Begebenheit verschwinde? Wahrhaftig schwerer! und ein vollständiges Repertorium besserer Vorstellungen geben im Geschmacke der Alten, und doch daß unsre Welt omnimod angedeutet werde, vielleicht unmöglich. Ueberweg also vergleichen trifft nicht. Das Mittelstück der Vergleichung schwankt; die sinnlich abzubildende und abgebildete Welt der Alten ist nicht mehr unsre Welt.

Nichts weniger als daß ich hiemit die topographischen Beschreibungen unsrer Schlachten und Siege, die Risse unsrer Städte und Festungen, das Getümmel von Figuren bei einer Krönung oder Ankunft, das Gewühl von Kriegsgeräthschaft bei einer Belagerung,

[1] S. 32. 33. 34.

das lächerliche Freudenleben bei manchen Jubelfesten, alles Kinderzeug bei Geburten, und Himmelsanstalten bei dem Hintritt eines Wohl- oder Hochseligen retten oder loben wolle. Wer mag alle unzeitigen oder gar lächerlichen Münzhistorien lange ansehen? Daß aber überhaupt unsere Münzvorstellungen mehr ins Historische, ins genau Bestimmende einschlagen als die der Alten, das, sage ich, ist oft unvermeidlich, oft nöthig, und, wenn man erlauben will, auch nützlich. Münzen sind Denkmale einer Merkwürdigkeit an die Nachwelt. Was sind sie, wenn sie nicht deutlich, nicht bestimmt reden? Und wenn sie über unsre Welt von Denkwürdigkeiten nicht immer nach der Weise der Alten reden können? Immer lasset sie sich alsdann ihre eigene Weise nehmen. Mit allen Vorzügen der Alten hierin sind nicht viele ihrer Münzen deßwegen für uns undeutlich, weil sie zu wenig historisch, zu wenig individuell, zu abstract, zu allegorisch sind?

Nun stelle man sich nach Jahrhunderten eine Nachkommenschaft auf unsern Gräbern vor; eine gegen uns so fremde Nation als wir gegen Griechen und Römer eine, die mit eben der Begierde in der Geschichte von uns forschen wollte mit der wir unter den Alten forschen. — Oder wenn wir ein solches Gericht einer Nation nicht erwarten dürfen, so lasset nur im Verfolg der Zeiten nachkommenden Gelehrten und Staatskundigen an genauen Denkmalen der Vorwelt gelegen seyn dürfen; wird ihnen etwa eine reine, würdige, historische Vorstellung nicht gelegner kommen als eine hinter die Allegorie versteckte? als eine allegorisch halb gesagte? als eine nur im Nebenbegriffe angedeutete? — In diesem Falle ist der Unterschied so wie in den mancherlei Erzählungsarten der Geschichte. Die älteste Geschichte war Gedicht, war epischer Gesang — schön allerdings, in rührende Bilder gekleidet freilich, sogar mit täuschenden Fictionen untermischt; aber Geschichte? Trockne Zeugnisse der Wahrheit? Wie verlassen ist der Geschichtschreiber in diesen Gegen-

den schöner poetischer Halbwahrheit, oder schöner halbwahrer Dichtung! Und was diese Mischung einen langen mythologischen Gesang hinunter, das ist sie, wenn eine neue Begebenheit hinter eine halbandeutende Allegorie versteckt wird, auf einer Münze, auf einem Denkmale für die Nachwelt.

Eben dazu ist's schon daß die Neuern ihren Medaillenvorstellungen eine größere Fläche als je die Alten eingeräumt haben. Möchten sie nur auch die historische Begebenheit so kurz, so anschaulich, so entladen von entbehrlichen Nebenumständen, von Zierathen aus einer fremden Zeit, und von verwirrender Dichtung vorstellen; möchten sie nur, statt immer neue Vorstellungen zu erkünsteln, bei wiederkommender Veranlassung auch gute, obgleich schon gebrauchte Abbildungen wiederholen, und das Individuelle des gegenwärtigen Falls nur so leicht bestimmen als möglich: freilich, so könnten wir, weil sich auch unsre Welt von Merkwürdigkeiten doch so oft wiederholet, auch einmal zu einer für uns eignen Ikonologie kommen, so bestimmt als die Antike in ihrer Art; nur freilich ein gut Theil historischer, politischer, detaillirter.

4. Die vorzustellenden Personen nehmen in etwas an dieser Schwierigkeit Theil. Wenn es in den mittlern Zeiten reichsgängig war den Kaiser sitzend auf einem halben Cirkel, oder auf einem Thore zwischen zween Thürmen abzubilden, als wären die Füße dem Bauche entwachsen; wer dürfte da bei solcher kaiserlichen majestätischen Stellung nicht an die Miene Vespasians beim Sueton gedenken: **velut nitentis!** Er mit Kron' und Scepter, Schwert und Reichsapfel — einen Fürsten mit Helm und Panzer, in seiner Hermelindecke und Hermelinmütze, mit Fahn und Wappen reitend — der Bischof mit Hut und Stab und Kreuz und Oberrock — drei Heilige auf einer Züricher Münze, mit einem Nimbus oben, statt des Haupts, das jeder Rumpf zum Zeichen ihres Märtyrerthums in der Hand hält. — Diese erzwungene

Tracht und Stellung, die fast jedes Land des guten Herkommens wegen seinen Fürsten und Herren gibt, durchlaufen, und dann an das freie Kopfbild eines Alexanders zurückgedacht — welch ein Unterschied! Wo wohnt das freie Schöne?

Mich wundert wie Klotz über die geharnischten Brustbilder auf unsern Münzen so fremde als ein Kind thut:[1] „Wider das Costüme sind sie doch; den alten Römern sind sie nicht nachgeahmt, den byzantinischen Kaisern auch nicht so recht; sie müssen endlich wohl aus Rüstungen verschiedener Zeiten zusammengesetzt seyn.“ — — So wenig ich in dergleichen reichsurkundlichen Sachen belesen seyn mag, so weiß ich doch, außer der Zeit unsers Costüme's (in die kein Schüler der Numismatik ihre Erfindung setzen wird), außer der römischen und byzantinischen Rüstung noch eine mittlere Zeit deutschen Ritterthums, da die Herzoge und Grafen von den Kaisern in den ihnen anvertrauten Ländern zu Heerführern der Ritterschaft verordnet gewesen, da diese durch solche Turnier- und Heldenrüstung sich unterschieden, da also die Herzoge ihr Heerführerthum durch Harnische und Ritteraufzüge auch auf Münzen signalisirten, sie als herzogliche Insignien und Gerechtsame behielten u. s. w.; dieß weiß ich, und wer sollte das nicht wissen?

Und weiß man das — wem wird die weitläuftige prächtige Anmahnung: „die Fürsten sollten doch bedenken daß sie ihre Münzen für die Nachwelt schlagen lassen, daß diese ja der spätesten Nachkommenschaft ihren Geschmack verkündigen sollen; die geharnischten Brustbilder wären doch wider das Uebliche unserer Zeiten; an Münzen und Statuen des Alterthums fände er doch solche Rüstung nicht; an byzantinischen Kaisern auch nicht so ganz; sie bleibe doch für unsre Zeiten fremde; sie stelle doch eine Sache vor die wir in der Natur nicht mehr sehen; die Römer hätten sich doch nie in ägyptischer Kleidung, oder mit parthischen Tiaren abbilden lassen;

[1] S. 79. 80 u. f.

man brächte damit der Nachkommenschaft nichts als ganz falsche Begriffe von den Trachten unserer Zeit bei" — — und was der Verfasser darüber auf sieben Seiten Gelehrtes und Zurechtweisendes von Heliogabalus und Childerich, von Alexander und Aristobulus sagen möge, wer wird die ganze Ermahnungsrede nicht so fade als möglich finden? Wenn die liebe Nachkommenschaft nur etwas weiß, so weiß sie daß dieß nicht eine Tracht unseres Ueblichen im gemeinen Leben, sondern ein fürstliches Herkommen, das Insigne eines gewissen Ranges gewesen, daß sie bei fürstlichen Installationen in Deutschland urkundlich sey; so weiß sie daß, wenn der Papst nicht täglich seine dreifache Krone trage, er sich dieselbe doch anmaße; und daß, wenn Ihre Herrlichkeiten den breiten Halskragen nicht über den Harnisch zu binden befugt sind, sie es auch nicht thun werden, wie der Herr Verfasser meinet; so weiß sie — — und das weiß ja jeder Schüler der Rechtsgeschichte.

Nun mag es etwa der Affe eines Löwen, das ist, nach Klotzens Fabeldeutung, der Künstler und Historiograph eines Fürsten, ausmachen wie weit Seine Durchlauchten dieß Erz abschütteln können oder nicht? Aber dazu gehört wahrhaftig kein Geheimderath, es auszumachen daß kein Fürst unserer Zeiten diese Rüstung ersonnen, um „der spätesten Nachkommenschaft seinen Geschmack zu verkündigen, um den Enkeln die vortheilhafteste Schilderung von sich zu überlassen." Dazu gehört auch kein erster Philologe der Nachwelt, um etwa das Costüme unserer Zeit daher zu muthmaßen, so wenig die Ammonshörner Alexanders und Lysimachus uns auf den Verdacht bringen als wäre er eine gehörnte Mißgeburt gewesen. Wenn sich indessen ein Fürst einem solchen Insigne auch nur des Herkommens, des Ranges, des Nationellen bei seiner Huldigung und Krönung wegen bequemt — immer sey er zu beklagen; denn hinter welchen Fässern und Gewändern muß ich nicht einen solchen König Saul suchen? aber auch der Unterschied werde erwogen

zwischen einer Zeit die ihre Fürsten frei hinstellt, und einer Zeit die sie nach Recht und Herkommen zu einem spanischen Mantel, oder zur Tonne des Diogenes verurtheilt — wer wird das verkennen?

5. Ich komme auf die Inschriften, zu denen ich hier sowohl Titel als Legenden rechne. Titel! Mit welchem Ballast sind unsre Fürsten nicht überladen? Mit diesem des Erbrechts, der Familie, eines historischen Umstandes, einer Protestation wegen, mit jenem der wirklichen Besitze halben — wo ist hier die edle Armuth der Griechen und Römer? Der Römer war Herr und Kaiser der Welt, nichts mehr dünkte er sich, aber auch nichts weniger. Ein Titel also seiner römischen Größe und Hoheit; jeder übrige Zusatz nach Provinzen und Ländern wäre für ihn (ich nehme den Fall der Eroberung aus) verkleinernd. Ein **Imperator, Caesar, Dictator, Pater Patriae,** war genug um gleichsam den Einen zu bezeichnen, der nicht seinesgleichen hat —

Unde nil majus generatur ipso,
Nec viget quidquam simile aut secundum.

Das Titulaturrecht unsrer heutigen Fürsten muß von dieser römischen Größe mehr in die Currentmünze der Titel gehen. Hier diese Acquisition, dort jene Gerechtsame, dort jene Anwartschaft von Gottes Gnaden, sie muß nicht vergessen werden, und so kommt eine Titelreihe heraus die oft auch die Münze besäet. So mache man, wird man sagen, diese zu keiner Heroldstafel und lasse sie weg! Gut, aber die lasse man doch nicht weg, die in dieser Situation mit zur Bestimmung, zur historischen Erklärung gehören? Und eben dieß, wie sehr läuft's oft ins Detail? Um nur der Nachwelt deutlich zu seyn, um diesen von so manchen andern Fürsten zu unterscheiden — welche Unterschiedenheit, von der ein Grieche und Römer nichts wußte! Um eben diese und keine andere Denkwürdig-

keit der Nachwelt aus unsrer Staatsverfassung zu erklären — welche Unterschiedenheit, von der ein Grieche und Römer nichts wußte!

Griechen und Römer inscribirten in ihrer Sprache, und man kennet dieselben nach ihrer Stärke und Hoheit, nach ihrer Kürze und Nachdruck; verleumden will ich die unsrige nicht: sie hat in manchem sogar Vorzüge; aber zur schönen Aufschrift einer schönen Münzallegorie ist sie nicht gebildet. Nicht gebildet dazu in der Form der Buchstaben, in den hart und vielfach zusammengesetzten Bestandtheilen der Wörter, in dem Bau der Rede, der sich weniger mit einem ausgerissenen Casu, oder einer ellipsirten Construction verträgt, in dem Geiste der Sprache, der sich hierin eben so weit von der offenen χάρις der Griechen, von der elegantia inscriptionum der Römer, als von der französischen Pointe entfernen dürfte. Unsere Sprache hat ihre gothischen Buchstaben, die gut erscheinen mögen, nur nicht auf Metall; sie hat ihre vielen Consonanten, die in einem starken Gedichte so prächtig klingen als sie auf einer Münze schwer zu buchstabiren, noch schwerer abzukürzen sind; sie liebt den vollen Bau der Rede mit Artikeln, Verschränkungen und Constructionen, ohne Ellipsen, ohne einzelne Redetheile; sie liebt auch im Sinne mehr das voll und ausführlich Gesagte als das schön Andeutende der Griechen und Römer; sie ist also nicht, wie diese, zur Münzenaufschrift. Was soll hier ein geschmackvoller Tadel über den Mangel an Geschmack in einer Sache wo es an etwas mehr fehlt als diesem?

So nehme man die römische Sprache statt der unsrigen! Gut gesagt! aber ist denn auch die Münze so national als die römische war? so einem jeden verständig? so für's Publicum als jene? — Zudem: „man brauche die römische;" aber, ans Landübliche, ans Costüme nicht zu denken, wird man sie auch als ein Römer brauchen? Ist die römische denn auch für u n s e r e Welt von Münzdenkwürdigkeiten gebildet? Wird man nicht oft, indem man alte Worte auf

neue Gebräuche anwendet, Centauren schmieden? Vermischungen der Zeiten und Länder, die einem Nachkommen befremdlich seyn müssen, schielende Uebertragungen römischer Worte und Begriffe unter deutsche oder neuere Begriffe überhaupt, für einen Kenner beider Zeiten unausstehlich. Die griechische und römische Sprache war national; die Denkwürdigkeiten welche auf Münzen kamen, national, eines also für das andere gebildet: Körper und Seele. Ist aber die römische Sprache für unsere Welt von Merkwürdigkeiten, oder diese für jene ursprünglich gebildet worden? und doch soll eine die andere ausdrücken? So stoßen sich zwo Zeiten und Völker, wie jene Zwillinge im Leibe der Mutter! — —

Will man also zur Nationalsprache zurückkehren, und einigermaßen doch die sinnreiche Einfalt, die edle Kürze, gleichsam die Poesie in Gedanken und Worten ersetzen, die sich bei den Alten findet — ach! unsere Sprache bietet uns auch eine Poesie dar, aber sinnreiche Leberreime, oder gar frostige Wortspiele. So wie die Nordländer in der Dichtkunst die Harmonie der Alten durch Reime nach ihrer Art zu ersetzen gesucht, so auch auf Münzen durch Reime — aber welche Ersetzung! National freilich, oft sinnreich genug und oft nicht bloß für den Pöbel, sondern auch für den Weisen sinnreich; aber eine Ersetzung der griechischen und römischen Einfalt? Ich sehe von beiden Seiten Schwierigkeiten: Klotz sieht keine, und stimmt eine Elegie über den pöbelhaften Geschmack der Neuern an.

Weiter mag ich mich nicht einlassen in die unendliche Verschiedenheit der alten und neuen numismatischen Münzgesetze, Künstler, einzelnen Veranlassungen, des äußern Werths und Zubehörs; noch zum Schluß eine allgemeine Anmerkung, die Anfang hätte seyn sollen.

6. Die Alten hatten überhaupt mehr Bildersprache, mehr allegorische Dichtung als wir. Von Dichtern war ihre Sprache

gebildet, und da, bei den Griechen insonderheit, die ältesten Dichter Liebhaber von Bildern, Metaphern und Allegorien waren, welch ein Schatz lag gleichsam schon in der Sprache, theils im Geschlechte, theils in Form, theils in Bedeutung der Worte! Ihre dichterische Sprache war allegorischen Aufschriften gleichsam in die Hand gebildet! Allegorien wurden aus der Sprache geschöpft, und mit der Sprache aus der sie geschöpft waren, begleitet — welche gute Lage!

Zudem: die erste Schrift und die erste Sprache ist eine Malerei von Begriffen; mit der Zeit kommen in beide künstliche Abkürzungen der Bilder; mit der Zeit verlieren sich gar viele Bilder selbst, und es bleiben allgemeine Begriffe. Wo sind wir nun in der Reihe der Völker und Zeiten? Ohne Zweifel diesem Ende näher als jenem. Die meisten Allegorien allgemeiner Begriffe nach Griechen, Römern, zumal Aegyptern, sind uns schon fremde; die meisten, die z. E. auch Winckelmann aus den Alten anführt, erkennen wir kaum mehr unter solcher Gestalt: sie sind nach unserer Horizonthöhe beinahe schon über das sinnliche Bild erhoben, oder wenigstens so oft von jenen Vorstellungen abgewichen als wären sie nicht mehr dieselben. In dieser, meines Wissens noch nicht so bemerkten Aussicht sollte man das Winckelmannische Werk [1] durchgehen, so würde man sehen wie, vorzüglich bei den Aegyptern (denn sie sind die ältesten), sodann bei Griechen und Römern, Tugenden und Laster und abstracte Ideen von allerlei Art fast immer eine andere Gestalt gehabt als bei uns, wenigstens hie und da von einer Nebenseite angesehen worden die sie bei uns verloren. Oft ist das allegorische Bild einer Tugend, einer abstracten Idee nach griechischer Art mit

[1] Ueber die Allegorie. Getadelt genug hat man diesen Versuch, der doch nichts als Versuch seyn sollte; aber recensirt, in der vorgesteckten Aussicht durchgegangen? Ich weiß nicht. Und ist sie die einzige nach der man die Frage entscheiden kann, wie weit wir den Alten nachallegorisiren können oder nicht?

dem Namen derselben nach dem Sinn unserer Zeit eine Gesellschaft zweier Personen, die sich sehr seltsam zusammenfinden.

Noch eine augenscheinliche Folge. Dichter haben den Alten ihre Allegorie und Sprache angebildet; national war also ihre Bildersprache, und wenn sie entlehnt war, so wurde sie nationalisiret. Der Unterschied wird wichtig: denn bei uns ist eine Bildersprache so patronymisch nicht. Dort konnte alles auf Einem Wege fortgehen: der Dichter hatte durch seine poetische Bildersprache das Volk gebildet; der Weise, der nach ihm kam, trat, so viel er konnte, in seine Fußstapfen; er bediente sich des Bilderschatzes den jener in die Sprache gelegt, nach seinen Zwecken; er bildete die Allegorien des erstern zu Wesen seiner Art um; er wurde ein Plato gegen einen Homer. An seiner Hand ging der dritte Mann, der Künstler, und erhob jene Bildersprache der Dichter und Weisen zum schönsten Anschauen. Die Götter, die der Dichter dem Volke sang, und der Weise erklärte, schuf der Künstler ihm vor; die Ideen, die es in alten geerbten und früherlernten Gesängen auf der Zunge, und aus dem Munde des Weisen gleichsam im Ohre hatte, standen ihm in den Werken des Künstlers vor Augen. Durch alles ward also ein poetisches, ein allegorisches Publicum gebildet, das die Bildersprache verstand, fühlte, beurtheilte, fortpflanzte. Die Allegorie hatte tiefe Wurzeln in allem was national heißt geschlagen, in Sprachen, Gedichten, Philosophien, Kunstwerken, sie gehörte zur Cultur des Volks, sie ward Denkart des Publicums.

Unser Publicum ist aus diesem Gleise der Cultur, aus diesem Vehiculum der Denkart hinaus. Wenige Bilder ausgenommen, und die Ikonographie der Alten ist uns nicht nationell; nicht aus unserer Sprache geschöpft, und oft nicht einmal mit dieser stimmend; nicht aus unsern angebornen Idolen, in denen wir uns als Kinder allgemeine Begriffe denken, gebildet, und oft denselben widersprechend — nicht also dem Auge des gemeinen guten Verstandes

unter uns kennbar, nicht also national. Die Idole etwa und Märchen, in die unsere Kindheit allgemeine Begriffe kleidet, sind gothisch, oft ungeheuer, fast niemals für die Kunst. Sie sind nicht von griechischen Dichtern der Schönheit, sondern durch nordische Märchen eingepflanzet; einige von ihnen bestätigt unsere Sprache, die sich nach ihnen bequemet, alle aber sind gegen die Menge griechischer Nationalbilder nur ein verschwindendes Zwei oder Drei. In den Schatten der Jahrhunderte sind sie verschwunden, und für die Kunst haben wir auch an solchen gothischen Gestalten der Einbildungskraft nichts verloren. Die reinere Wissenschaft, die in unsern nordischen Gegenden durchaus freier von solchen Hüllen der Mittagsländer gedacht wird, die Cultur des Publicums nach unserer unsinnlichen Religion und unsinnlichen Philosophie hat sie vertrieben; wir haben also kein dichterisches, allegorisches Publicum mehr.

Und können uns die Allegorien der Alten dazu machen? Selten sind diese ja unserm Volke (ich sage nicht unserm Pöbel) kennbar, oft ihm ja so unverständlich als die lateinische Ueberschrift ringsum. So wie es nach unserer gelehrten Handwerksbildung in manchen Ländern dem Pöbel zur Synonyme geworden: er ist ein Lateiner, das ist ein Gelehrter, so wenigstens in diesem Falle ist die Ikonologie der Alten eine Ueberpflanzung fremder Nationalbilder, sich in ihnen Götter zu denken, die wir nicht haben, Städte und Länder in Schutzgöttinnen und Genien zu denken, die wir nicht kennen, Tugenden und Laster zu denken, wie wir sie nicht denken wollen, allgemeine Begriffe zu denken, ohne daß wir sie in den Symbolen sehen. Sie ist also ein gelehrtes Rüstzeug, ich will nicht sagen Spielzeug, aus fremden Ländern, das unter uns keinen Markt des Anschauens, kein Publicum hat.

Eben hiemit ist Klotzen ein unerklärlicher leidesvoller Unterschied erklärt: [1] „Mit den Sinnbildern auf alten Münzen konnte der Lehrer

[1] S. 55. 56.

des Geschmacks, der Dichter, der Künstler zufrieden seyn. Den neuern Vorstellungen widerspricht oft Vernunft, Geschmack und Kunst. Wer wollte es wagen die Vorstellungen auf neuern Münzen mit den Bildern unserer Dichter zu vergleichen? Gleichwohl hat Addison mit den alten Münzen und Versen dieses gethan: er hat oft eine große Aehnlichkeit zwischen beiden bemerkt, und Ursache gefunden den feinen Geschmack dessen zu loben der die Vorstellung zu einer Münze angegeben. Der Poet hat die Idee mit eben dem Bilde, welches der Stempelschneider gebraucht, um einen Gedanken sinnlich zu machen." Wie man sieht, bleibt alles im Unterschiede der Alten und Neuern bei ihm eine qualitas occulta des Geschmacks zum Staunen. Freilich konnte der Dichter mit solchen Münzvorstellungen zufrieden seyn, denn sie waren aus ihm geschöpft, oder wenigstens nach der Denkart gebildet die er dem Weisen, dem Künstler, dem Lehrer des Geschmacks, die alle Söhne seines Geschlechts waren, angeschaffen. Freilich lassen sich Verse und Münzen unter den Alten vergleichen: was aber jetzt in Addison eine solche gelehrte und Geschmacksherexei ist, das konnte unter den Alten ein jeder wohlerzogner, gebildeter Mann. Wenn er durch Dichter gebildet war, wenn einem Publicum in Griechenland Dichterverse und poetische Bilder ihrer Mythologie im Kopfe schwebten, ungefähr auf die Art als unserm Volke Kirchenlieder, Bibelsprüche (eine Vergleichung die hier bloß Nationalunterschied seyn soll), wenn die Sprache und die Erziehung solchen anschaulichen Vorstellungen entsprach — was natürlicher als eine Vergleichung zwischen Bildern und Versen? Was aber auch unnatürlicher als bei uns solche Vergleichung zu fordern? Die Münzallegorien sind uns meistens überbrachte Ideen; unsere Dichter aber, der Muse sey Dank! uns national — ich sehe keine Parallele. Die Münzvorstellungen aus den Alten entsprechen höchstens auch den Dichtern der Alten; und so sehr diese auch unserer lieben Schuljugend eingeprägt werden, so haben wir

doch nimmer ein attisches, ein römisches Publicum, das wie jenes nach diesen Dichtern gebildet wäre. Die lange Declamation Klotzens über die Parallele, vom Geschmack auf Münzen,[1] der sich zu unsrer Zeit, unter der Regierung Friedrichs des Großen angefangen, und von classischen Schriftstellern, die unsern Zeitpunkt allen Völkern und der spätesten Nachkommenschaft bewunderungswürdig machen werden, die ganze Parallele ist in Vergleichung der Alten link.

3.

Ein Büchlein über die Geschichte des Geschmacks auf Münzen; und dieß Büchlein wird, seinem größten Theile nach, nichts als eine Vergleichung der Alten und Neuern, und diese Vergleichung wieder nichts als ein Preis des Geschmacks der Alten, und eine Satire auf den Münzengeschmack der Neuern. Beiderlei Arten des Geschmacks als die Production einer ganzen Zeitverfassung und Nationaldenkart anzusehen, den Unterschied zu entwickeln der sich zwischen der numismatischen Welt der Alten und der Neuern in Bildersprache der Religion, in den Symbolen der Länder, in den Allegorien der Begebenheiten, in dem Ceremoniell der Personen, in der Sprache der Aufschriften, in dem Publicum, das Münzen erfand, sah und beurtheilte, in allen äußern Umständen der Numismatik ereignet; diesen himmelweiten Unterschied, von dem ich einige Schattenzüge entworfen, vergißt er, schreibt dem lieben Addison nach, macht dessen Gespräche zur feinen Satire, zur lahmsten Strafpredigt über den übeln Münzengeschmack unserer Zeit, von Fürsten an bis zu Münzenstemplern, zu —

Und das ist sein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks auf Münzen. Eine Geschichte des Geschmacks auf Münzen, was ist sie, wenn sie uns bei den Griechen die Ursachen des Geschmacks nicht entwickelt, jetzt Griechen und Römer vergleicht, und auch bei diesen nichts erkläret? Was ist sie, wenn sie nicht genau auf die Veran-

[1] S. 70—76.

lassungen merket durch welche der Geschmack fiel, den falschen Geschmack, der sich statt des römischen einschlich, nicht zergliedert, diesen neuen gothisch christlichen Geschmack nicht bis auf seine Quellen, und bis in die Abgründe der Diplomatik, Heraldik und Staatsgeschichte, die seine Abflüsse sind, verfolgt, auf keine seiner Hauptveränderungen merket, die Reformation des Geschmacks, die eigentlichen Verdienste der Reformatoren nicht bestimmet, dem Laufe ihrer Verbesserungen nicht nacheilet, die Reste des alten Herkommens, die sich ihm widersetzten, nicht prüfet, und an eine Anleitung denkt uns zu unserer numismatischen Welt ein Münzencabinet nach dem Geschmacke der Alten zu sammeln — was ist sie, wenn sie nichts von diesem ist?

Ein paarmal berührt Klotz etwas hievon, aber beidemal ist's Ausschweifung, und es wird grobe Falschheit. „Bei den Griechen,“ sagt er,[1] „hatten die Künste überhaupt engere Schranken als bei uns. Wir erlauben ihnen größtentheils die Nachahmung eines jeden Körpers, ohne daß die Kunst durch die Würde des Gegenstandes veredelt würde. Der Grieche hatte ihnen bloß die Nachahmung schöner Körper verstattet.“ Wer Lessings Laokoon gelesen, weiß, wem die Bemerkung zugehöre; dafür aber daß Lessing Klotzen eine Bemerkung lieh, schenkt dieser ihm großmüthig eine Verbesserung: „Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und Beispiele der Künstler *bestimmen mich* dieser Beobachtung engere Gränzen zu setzen, und sie bloß auf *öffentliche* Denkmäler einzuschränken.“ — Die Verbesserung in ihrem Werthe und Unwerthe, was thut dieß auf die Münzen? Gehören die auch zu den öffentlichen Denkmälern, die nichts als das Schöne bildeten?

Allerdings, sagt Klotz:[2] „Auf alten Münzen finden wir weder häßliche noch schreckliche Vorstellungen. Zwei derselben zeigen uns die Furien: aber in welcher Gestalt? Nicht mit den furchtbaren Ge-

[1] S. 40.
[2] S. 43.

sichtszügen, welche der Grimm auf neuern Werken vorstellt. Bloß Fackeln und Dolche zeigen diese Göttinnen an. Uebrigens ist auch die Münze, welche die Einwohner Antiochiens zu Ehren des jüngern Philipps haben schlagen lassen, aus der Zeit da die Blüthe der Künste längst verschwunden und mit ihr zugleich der Begriff der Schönheit aus den Seelen der Sterblichen entwichen war. Wie ungleich sind hierinnen die neuern Stempelschneider den Alten!" Offenbarer gesagt kann nichts seyn. Es werden in der Folge [1] an dem himmlischen Gesichte der Meduse sogar die Schlangen in Erwägung gezogen, und aus vier verschiedenen Ursachen gerechtfertigt, „daß diese ein Sinnbild des Wohlthuns und des Heils gewesen, daher sie viele Götter zur Symbole geführet, daß Hogarth in ihnen das wellenförmige Schöne suche, daß sie mehr zieren als verstellen, daß endlich und insonderheit Griechen und Römer über diesen Punkt ein von dem unsern ganz verschiedenes Gefühl, einen ganz besondern Schlangenappetit gehabt;" und der Recensent des Hrn. Klotz findet eben die letzte Bemerkung von den Schlangen gar nach dem Geschmack der Alten vorzüglich wichtig. Ich kann also nach Klotzen bis auf die Schlangen, bis auf zwo Münzen mit Furien nichts allgemeineres festsetzen als: „daß auf alten Münzen sich gar nicht, weder häßliche noch schreckliche Figuren finden."

Ich nehme indeß ein paar Bücher zur Hand, die Klotz zur Hand gehabt haben muß, weil er sie anführt, und so zuerst den lieben Beger, und in ihm mehr als eine Vorstellung auf alten Münzen von Schweinen, fürchterlichen Löwenhäuptern ohne die freundliche Miene der Meduse, die zum Küssen einladet, das bekannte unförmliche Sinnbild Siciliens, drei Füße, ringsum ein Haupt voll Schlangen, und andere, nicht eben so unhäßliche oder unschreckliche Figuren, die Eule der Minerva ungerechnet. Ich nehme Haym: da Scorpionen, Elephanten, brüllende Löwen,

[1] S. 46.

Ochsenhäupter, Nachteulen, kämpfende Schlangen; so Geßner, so andere — keine Sammlung alter Münzen geht von solchen Vorstellungen ganz leer aus.

Ja, wird Klotz sagen, das waren Sinnbilder von Städten, von Ländern. Nicht alle, und doch von griechischen Städten? von griechischen Ländern? doch Vorstellungen auf griechischen Münzen? Sie stehen mit keinem mindern Recht darauf als Furien nicht darauf stehen können, weil sie keine Schutzgöttinnen, keine Sinnbilder von Städten waren. Wie? weil Ganymed oder Antäus auf keiner Münze Bild gibt; wer wollte deßwegen deuten? Erst beweise man daß Furien auf Münzen gehören, wenn, daß sie nicht da sind, etwas beweisen soll.

Ueberhaupt bestimmt Klotz das Allegorische der Münzen so, daß man sieht er habe vom Münzenartigen seltene Begriffe. Winckelmanns Erklärungen der Allegorie zu folgen, ist gut; nur ihnen mit Einschränkung auf Münzen zu folgen, noch besser. Da er seinen Versuch von der Allegorie überhaupt für die bildenden Künste nicht bloß für die Münzen geschrieben, so sind seine Regeln ohne Bestimmung auf dieser zu lax, zu weit und nichts unsicherer als der Klotzische Satz: „Die Pflichten des Malers sind auch die Pflichten des Stempelschneiders, nur daß jener ein geräumigeres Feld hat.“ Nicht doch! die Allegorien auf Münzen haben ihre eigene Natur; sie sind nicht etwa bloß wie Malereien der Kunst selbst, sondern allemal der Deutung wegen da; sie sind mnemonisch. Das Bild als Bild ist nichts; der Sinn des Bildes ist alles. In allen Schriften wirft Klotz Münzen, Gemmen, Malereien, Statuen grausam durcheinander; und kaum kann etwas verschiedeneres an Natur, Zweck und Gesetzen seyn! Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da; aber bei einem Symbole, es sey der Religion, oder der politischen Verfassung, oder der Geschichte gewidmet, ist die Kunst dienend, eine Helferin zu einem andern Zwecke, so bei der Münze. Lasset

uns also die Griechen nicht auf unrechte Art loben; sie widersprechen solchem Lobe, und es wird Tadel auf sie, es wird Unwissenheit für uns.

Auf der andern Seite lasset uns auch die Neuern nicht ohne Ursache tadeln. Ich will ihre „durch die häßlichsten Verzerrungen des Gesichts verunstalteten Ungeheuer, die Klotzens Auge beleidigen, das sich an die griechische Schönheit gewöhnt hat," nicht vertheidigen; aber so billig sollte man doch auch seyn zu fragen: ist dieses Ungeheuer die Haupt- oder nur eine Nebenvorstellung? Wenn z. E. ein Herkules als Drachentödter zum Sinnbilde der Tapferkeit dastünde und der Drache selbst ein häßliches Ungeheuer wäre, nicht der Drache, der Drachentödter ist das Bild, und jener nur eine unterliegende Vorstellung. Daß die Alten ebenso gedacht haben, bezeugen eine Menge Gemmen und Gemälde, die ja doch eigentlichere Kunstwerke als Münzen sind. —

Nebenfiguren also, aber wenn sie auch selbst Hauptfiguren wären, noch sind sie auf Münzen nichts als Revers; man kehre um, so hat man die Deutung. Das ekle Auge des Verfassers, das sich an griechische Schönheit gewöhnt hat, wird am meisten von holländischen Münzen beleidigt. „Die Zwietracht, die Tyrannei, die Grausamkeit sind als Ungeheuer mit der größten Häßlichkeit vorgestellt," und sogleich hat Klotz den bekanntesten Tadel ihrer Maler und ein Sprüchlein aus Hagedorn fertig, das hier so hingehört als Faust aufs Auge. Auch ich sehe lieber das Schöne als das Häßliche, lieber das Liebliche als Caricaturen. Wie aber, wenn die Enthauptung Karls des Ersten durch ein lachendes Gesicht und durch keine Amors angedeutet werden konnte, und das wüthende, vielköpfige Volk also als ein vielköpfiges Schlangenungeheuer erscheint — und nebenan das traurige Haupt des Königes auf dem Boden? Wird da nicht die Vorstellung von dem Sinne von der Allegorie gleichsam verschlungen? Und ist dieß Bild denn anders geschlagen als um so

verschlungen zu werden? und wird je eine Münze als absolutes Kunstwerk gepräget? Ist sie je unter den Griechen anders als zum Denkmale gepräget worden? — — So vergißt der Autor die ersten Grundsätze der Künste, und verwirret ihre Gränzen. Er nimmt sie als Kunstwerke und nicht als Denkmale; die Kunst bei ihnen nicht als Hülfsmittel des Bedeutenden, den Künstler nicht als Handarbeiter — so schreibt er von ihnen und verkennet ihre Natur.

Und das ist alles was Klotz unter den Griechen fand, um ihnen ihren Rang im Münzengeschmacke zu geben? — Ja! Und unter den Römern an ihrem Theil nichts besondres? Wenig als eine sichere Parallele mit den Griechen, die hier nicht hingehört, und über die ich zu anderer Zeit reden werde. Und nichts bestimmtes an Ursachen, die den guten Geschmack herunter gebracht? Nein! Und nichts vom diplomatischen, heraldischen und rechtlichen Ursprunge unseres Münzengeschmacks? Auch nein! — O des sonderbaren Beitrages zu einer Geschichte!

4.

„Ich thue dem Verfasser vielleicht Unrecht. Ein Beitrag kann ja so viel oder so wenig beitragen als er will." — — Ei! so muß Klotz nicht großsprechen; denn wie er jetzt ankündiget, hat er über einem weit weitern Thema gearbeitet als ich gesucht habe — nicht bloß an einer Geschichte des Geschmacks auf Münzen, sondern gar an einer Geschichte des Geschmacks und der Künste bei einem Volk aus Münzen. Diesen Faden will er über die merkwürdigsten Perioden der Geschichte, über Völker und Zeiten verfolgen, und aus ihnen liefern eine Geschichte des Geschmacks und der Künste überhaupt aus Münzen.

Das ist freilich noch mehr! Auf einer Münze mag sich immer der Geschmack einer Nation offenbaren dürfen; aber daß sie eigentlich eine Tafel des Geschmacks einer ganzen Nation vorstellen sollte, vorstellen müßte? — Dem ersten Anblicke scheint das schon ge-

wagt. Auf einer Münze mag sich immer Kunst und, wenn man will, auch Künste offenbaren dürfen; daß sie aber eigentlich eine Zeugin über die Kunst, ja über die Künste seyn sollte, seyn müßte — noch gewagter: und das ist doch „die Ausführung der Sache, die ich mir vorgesetzt habe. Meine Absicht ist, aus den Münzen gleichsam eine Geschichte des Geschmacks und der Künste zusammenzusetzen und ihre Blüthe oder ihren Verfall aus denselben zu beurtheilen. Ich werde daher u. s. w.“ — — Mich dünkt, der Verfasser übernahm, was niemand als etwa ein Sohn der Sibylle ausführen kann.

Die schöne griechische Münze, und freilich läßt sich viel daraus ersehen. Das Volk dem sie gehört muß gebildet seyn, Commerz haben, Sinnbilder haben, eine gebildete Sprache haben, Zeichner und Stempelschneider haben oder gehabt haben: das sehe ich. Träte ich auf ein fremdes Eiland und fände Münzen, von denen ich vermuthen könnte daß sie kein Fremder verloren, so wären diese Muthmaßungen fertig. Aber eine Geschichte ihres Geschmacks und ihrer Künste, den Inbegriff ihres Geschmacks und ihrer Künste — unmöglich. Ob sie Dichter oder Weltweise, Bildhauer, Tonkünstler, und Tänzer neben ihren Stempelschneidern gehabt, ob ihr Zeitpunkt des Geschmacks ihnen eigen oder einer Colonie, ob ein langes oder kurzes Drama gewesen, sehe ich das aus einer Münze? Und ist nicht eben diese frappante Intonation: ich will aus Münzen eine Geschichte des Geschmacks und der Künste geben! nach allen Zeitungspanegyriken auf Klotz, sein erstes Verdienst bei diesem ganzen Buche? Indianer, Perser, Araber! was kann man aus euren Münzen nicht weissagen?

Jetzt eine Sammlung, oder, wenn man kann, die ganze Menge griechischer Münzen, und zwar, welches noch angenommener heißt, in ihrer Zeitfolge nach und neben einander — allerdings kann man jetzt vieles auf die Nation schließen, was Geschichte, Regierung,

Beschaffenheit ihres Landes, ihre Kleider, Waffen, Gebräuche, Gebäude, Religion und dergleichen anbetrifft. — Hieraus läßt sich ungefähr ein Nationalcharakter bilden, der viel in sich hielte, aber keine Geschichte des Geschmacks und der Künste; — ich wollte daß ein numismatischer Goguet so ein Werk schriebe. Wohlverstanden, daß er in seinen Schlüssen keinen Schritt vergebens thue, bei jedem den Grad der Wahrscheinlichkeit im Maß nehme und den seltenen philosophischen Genius hätte einzelne Data niemals zu allgemein zu generalisiren, noch auch diesseits des Ziels stehen bleibe, auf welches man zu schließen könnte — wäre dieß, was sich bei Klotzen fast alles im Gegentheile zeiget, so hätte man freilich „eine Geschichte des Geschmacks und der Künste bei den Griechen aus Münzen," aber auch zugleich ein in Beispiele gebrachtes Lehrbuch der historischen Wahrscheinlichkeit, eine Logik historischer Schlüsse, nicht eine Sammlung kahler Allgemeinsätze.

Vorausgesetzt wird hier zum Grunde der ganzen Schlußfolge daß die Griechen auf der Bahn ihrer Cultur selbst fortgegangen, nicht etwa von der unsichtbaren Macht fremder Völker darauf fortgetrieben und umhergestoßen seyen, daß also aus ihrem Laufe die Kraft der Nation mit Grunde berechnet werden könne. Was es für Fehlschlüsse gebe diesen Lauf anzunehmen, und zu berechnen wo er nicht ist, werde ich am andern Orte an den Griechen zeigen; hier die Römer.

Aus der römischen Münzenfolge eine Geschichte ihres Geschmacks und der Künste ist durchaus trüglich; denn nicht sie, eine fremde Nation ist's die durch sie wirket. So viel aus ihren Münzen geschlossen werden mag — auf ihren Geschmack und Liebe zu den Künsten wenig. Was in dem römischen Geschmacke und Künsten denn eigentlich römisch, was hingegen nur von Griechen geformt nach der Römer Weise gewesen? wo die Römer selbst gedacht und gearbeitet, oder nur denken und arbeiten lassen? verliert sich in

den Schatten; und ist dieß nicht eben das Hauptlicht „einer Geschichte des Geschmacks und der Künste Roms aus Münzen?“ Wie? wenn die Griechen bis auf jedes Einzelne verloren gingen, wie würden die Römer nicht siegprangen? Da sie aber nicht verloren sind, da wir aus andern Quellen als aus Münzen es wissen wie sehr sie in den Geschmacks- und Kunstlauf der Römer unsichtbar eingewirkt, welchen Behaupter wird das nicht zweifelhaft machen aus Münzen ihre Geschmacks- und Kunstgeschichte zimmern zu wollen?

Die Zeit der sogenannten gothischen Münzen. Daß ihre Urheber keine Griechen und Römer weder an Geschmack noch an Kunst noch an irgend etwas gewesen, das sieht der Blinde; ja es lassen sich die Ursachen sogar einsehen, warum sie nicht das eine, nicht das andere haben seyn können. Es läßt sich sogar der falsche Geschmack, der diese Völker angefüllt, nach seinem Ursprunge und Geschichte berechnen; und ob ich gleich kein Polykarp Lyser bin, so wünschte ich diesen Zeiten einen solchen Berechner, aber einen der sich vor dem Namen der Barbarei nicht scheue, noch dieß Wort so überhin nehme als wir gemeiniglich im Zeitlaufe der Geschichte, wenn wir aus Griechen und Römern, voll von ihrem Geschmacke, kommen, hinzuwerfen pflegen. Ein Erklärer ist mehr als Tadler, und der muß er seyn, weil unser Erbgeschmack alle sein gutes Herkommen von daraus ableitet.

Wieder also ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst? Immer ja! Da diesem Zeitpunkte aber sein Geschmack und seine Kunst nicht so ganz eigenthümlich, da die Literatur dieser Völker, so verdorben als sie sey, ursprünglich eine fremde Colonie ist, die sich im stillen mehr oder weniger ausgebreitet haben kann, so wird, nach Maß dieser Ausbreitung, in eben dem Maße auch eine Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen unsicherer. Es ist keine Hypothese, es ist eine von den Kennern der mittlern Zeit längst angenommene Sache, daß die Reformation der Wissen-

schaften wahrhaftig nicht mit einmal losgebrochen, sondern lange im stillen genährt, gewachsen, gereift sey. Und eben dieser Fortgang des stillen Wachsthums ist der auf Münzen bemerkbar? Galt hier nicht einmal für alle Herkommen, Nationalgeschmack der bleierne Druck des Zeitgeistes? Unter diesem konnte nicht immer viel reifender guter Geschmack liegen, der sich nur nicht äußern durfte, und am wenigsten ja auf Münzen zuerst äußern konnte. Galt wohl auf diesen etwas mehr als Herkommen, das Joch des Jahrhunderts? Wie viel verliere ich aber in einer Geschichte des Geschmacks, wo ich diese reifenden, ausbrechenden Samenkörner verliere? Wie oft kann ich irren? Wie oft auf das Ganze unzuverlässig schließen?

Endlich die neuere Münzgeschichte, und eben sie ist die unzuverlässigste auf einer Geschichte des Geschmacks und der Künste bei ganzen Völkern und Zeiten. In diesen ist die ganze schönere Numismatik ein Zweig griechischer und römischer Zeiten, in die Geschichte des damaligen Zeitgeschmacks eingepfropfet; nichts weniger aber als ein im Boden des Jahrhunderts selbstgewachsener Stamm. Bilderschrift, Sprache und Kunst ist Nachahmung der Alten: immerhin also eine Zeugin daß der Urheber dieser Münze die Alten gekannt und nachgeahmt, um ein Haar, aber auch nichts weiter. Ob der gnädigste Fürst, der auf der Münze steht, und dem Urheber und Künstler seinen guten Geschmack allergnädigst vergönnet; ob jedermann, der diese Münze in seiner Tasche getragen, ob das ganze Publicum, Land, Volk und Zeit eben den Geschmack gehabt, ist, dem ersten Anblicke nach, die abenteuerlichste Folge. Wie würde doch in den neuern Zeiten die Geschichte des Geschmacks und der Künste durcheinanderlaufen, wenn hie und da ein einzelner guter Medailleur, ein Antiquitätenprofessor, dem eine Münzenallegorie und Inschrift geräth, sogleich ein Zeuge seyn sollte, wie sehr sein durchlauchtiger Herr den Geschmack geliebt und gehabt, wie erleuchtet sein Jahrhundert im Geschmack und in Künsten gewesen? — Fast

nichts kann mehr Mitleiden verdienen als diese Schlußfolge. Wie? ein um Lohn gedungener geglückter oder verunglückter Münzenschmied, ein Schulmonarch, der seinen lieben Alten eine Allegorie und Aufschrift entwenden kann — der ein Rüstzeug für den Geschmack und die Künste seiner Zeit, der ein Praxiteles seines Jahrhunderts an die Nachwelt? Ohne daß sein Jahrhundert vielleicht ihn versteht, beurtheilt, schätzet, soll er ihren Geschmack und Kunst predigen!

Ebenso unbegreiflich ist die Gegenseite der Schlußfolge auf den bösen Geschmack neuerer Zeiten und Völker aus Münzen. Ein Land das einem Staatssysteme, einem Ceremoniell, einem Herkommen alter Jahrhunderte von bösem Geschmack unterworfen ist; eine Zeit, deren Religion höhere und geistigere Zwecke hat, als in Allegorien auf Münzen zu paradiren; ein Volk, dessen Sprache fast vortrefflich, wissenschaftlich und genau seyn kann, nur daß sie, geradeaus gesagt, keine Münzensprache ist; eine Nation, deren Merkwürdigkeiten ebenso verwickelt von der politischen Wissenschaft sind, daß ein einzelnes Münzensymbol sie nicht vorstellen kann; ein Volk, das aus der verblümten Bilderzeit hinaus Wahrheit suchet und Wahrheit findet; ein Volk endlich, in dem die Münzen und der Geschmack auf denselben durchaus für keine Production des Publicums gelten kann — ein solches Volk soll sich seine Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen weissagen, sich ein Buch durch mit einem andern, dessen Numismatik himmelweit von der seinigen abliegt, hämisch vergleichen lassen? Wer ist Bürger dieses Volks und sagt nicht: **unde mihi lapides!**

5.

Klotz fährt fort:

„Ueberhaupt können wir die bildenden Künste als verborgene Verrätherinnen der Denkungsart desjenigen ansehen der sich mit ihnen beschäftiget. Die Wahl des Gegenstandes und die Bearbeitung desselben malen uns den Künstler auf eine ihm selbst unbemerkte

Art. Ein Werk eines Künstlers ist oft eine noch getreuere Schilderung seines sittlichen Charakters, als eine Schrift das Bild des Schriftstellers. Wir lesen in jenem noch deutlicher als in dieser die Triebfedern die den Geist des Künstlers in Bewegung gesetzt und die Neigungen welche gleichsam seine Hand geleitet." [1]

So unbestimmt und moderecht als dieser Allgemeinsatz hier stehet, ist er wieder bloß das Meteor von einer Bemerkung. Welche bildende Künste sind Verrätherinnen der Denkungsart desjenigen der sich mit ihnen beschäftigt? Ohne Zweifel die ihm Wahl, Eigenheit und Eigensinn erlauben; dieses sind nicht alle in einem Grade, ja die vollkommensten der bildenden Künste erlauben am wenigsten. Die Bildhauerkunst, die Baukunst hat bei ihren Idealen so hohe und strenge Regeln, daß es wohl kaum dem Künstler frei stehet mit der Kunst gleichsam zu buhlen, die eine göttliche, königliche Juno ist. Die Malerei, die in allem ungemein viele Eigenheiten, Veränderungen und willkürliche Pinselstriche erlaubt, mag an ihrem Theil eine verborgnere Verrätherin der Denkart seyn als alle Sibyllenbrüder wollen: die Modebeispiele, die Klotz anführt, [2] vom sanften Raphael und vom ernsthaften Angelo, vom hitzigen Hannibal Caraccio und vom schreckhaften Ribera, und vom niedrigen Brouwer, vom versäumten Kupetzki, und vom fühlbaren Vandyk — alle diese Taschenraritäten sind aus ihr, der Malerei; und in so gutem Tone sie auch mögen gesagt seyn, was gehen sie die Münzkunst an? Unter allen kann diese am wenigsten vom Künstler verrathen; selten ist der Erfinder der Medaille auch der Zeichner, der Stempelschneider, der Arbeiter; meistens ist dieser nur der Handarbeiter von dem Kopfe des ersten — und wie nun? daß die Münze „eine noch getreuere Schilderung seines sittlichen Charakters seyn soll als eine Schrift das Bild des Schriftstellers," welch ein Dunst! — Unter

[1] S. 10. 11.
[2] S. 12.

allen bildenden Künsten ist das Münzgepräge am wenigsten freies Kunstwerk. Landesherrschaftliches Hoheitszeichen, Denkmal einer Begebenheit, veranlaßtes Symbol — also der Hofherrlichkeit, der Geschichte, des Bedeutenden wegen, dazu ist's. Das Schöne tritt zurück, und wie weit hintennach die freie Wahl des Künstlers? die Willkür seiner Bearbeitung? seine Denkungsart? zudem die Triebfedern die ihn in Bewegung gesetzt? zudem gar sein sittlicher Charakter? und gar deutlicher als eine Schrift das Bild des Schriftstellers malet? Das alles, liebe Göttin Moneta, auf einer Münze.

Es ist nicht gut daß es dem Verfasser beinahe zur Gewohnheit geworden die Gedanken anderer so anzuführen, daß sie sich selbst kaum mehr ähnlich sehen, und so selbst mit seinen Leibautoren. Hier [1] citirt er z. E. so seltsam und weitschweifig als der verspottete [2] Grillo seinen Pindar nicht beirufen kann um einige Seiten des unbestimmtesten Gemisches zu bestätigen: „So wahr ist der Ausspruch eines Mannes welcher die tiefen Einsichten und alle Eigenschaften eines großen Genie's" u. s. w. — Wie? und dieser wirklich große Mann sollte mit seinem Ausspruche das vorhergehende Getümmel von Halbwahrheiten bestätigen? Er es bestätigen daß alle bildenden Künste überhaupt als verborgne Verrätherinnen der Denkungsart desjenigen sind der sich mit ihnen beschäftigt? Er es bestätigen daß ein Werk eines Künstlers eine noch getreuere Schilderung seines sittlichen Charakters (seines sittlichen Charakters!) sey als eine Schrift das Bild des Schriftstellers? Er die erniedrigende Besichtigung anrathen, in einem Kunstwerke die Triebfedern lesen zu wollen, die den Geist des Künstlers (wie eines Taglöhners) in Bewegung gesetzt, und die Neigungen welche seine Hand geleitet? Er mit dem Geistersehen zufrieden seyn, in Kunstwerken nichts so eigentlich als das vornehme, oft so unverstandne, Wort: sittlicher Charakter! sehen zu

[1] S. 14.

[2] S. Klotzens bibl. St. 3.

wollen? — So schielende Anführungen, die Klotz zur Zeit und Unzeit auf der Zunge hat, entehren, und einen von Hagedorn entehren sie doppelt. — — Wir wollen es unterwegens lassen, aus der Lippe Leopolds des Großen auf seinen Münzen den sittlichen Charakter, die Triebfedern, die Neigungen, den Geist, die Denkungsart seines Stempelschneiders zu weissagen.

Ich wünsche unsrer Zeit, die sich beinahe darein verliebt hat aus Dichtungs- und Kunstwerken den sittlichen Charakter des Dichters und Malers zu studiren, einen zweiten Lessing, der die Gränze zwischen Dichtkunst und persönlicher Sittlichkeit, zwischen Kunstwerk und Charakter scheide. Auf den Münzmeister aber der seine Denkungsart auf Münzen offenbaret, wird der sich wohl nicht einmal herablassen wollen und dürfen: denn dieser wischt durch die Hände. — — Das war der Künstler; und

2. Der Fürst.[1] „Auf eine zwar verschiedne, aber eben so deutliche Art scheint der Fürst, welcher die Bilder zu Münzen entwirft, und die Aufschrift dazu setzt, seine Denkungsart an den Tag zu legen." Und wie viel Fürsten sind's denn die Bilder zu Münzen entwerfen, und die Aufschrift dazu setzen? Und wenn sie es thun, wie werden sie sich auf Denkmälern anders schildern als sie sich der Welt und der Ewigkeit zeigen wollen? Worauf kann ich also mit Zuverlässigkeit schließen? Da auf alten Münzen selbst die entschlossensten Geschichtsforscher aus der Numismatik nicht Herz genug gehabt jede Vorstellung eines Kaisers oder Königs für ein Sinnbild seines Charakters anzunehmen: wie? so hätten wir's bei den Neuern? Was für eine einförmige und falsche Charakteristik, die Denkungsart der Fürsten (man überdenke den wichtigen Namen) aus ihren Münzen zu studiren? Welcher römische Tyrann wäre alsdann nicht Vater des Vaterlandes? welcher schläfrige Monarch neuerer Zeiten nicht auf seinen Münzen thätig, tapfer, groß und edel?

[1] S. 83.

Statt daß man Klotzens Wahrsagungskunst aus Münzen durch einen Contrast neuer und alter Beispiele lächerlich machen könnte, will ich im ganzen Buche seine Beispiele aufsuchen, da er mit der geheimnißvollen Miene eines Weissagers herantritt: ei doch! habe ich nicht getroffen? — Nur ei doch! daß ich nicht lauter Meteore von prächtigen Perioden abschreiben müßte: „der gothaische Ernst,[1] welcher seinen Unterthanen da ein Muster gab wo er ihnen keine Gesetze geben konnte, schämte sich nicht auch auf seinen Münzen zu bekennen daß er sich überzeugt habe, es sey das Glück und die Pflicht eines Fürsten, ein Freund und Verehrer der Religion zu seyn. Wir lesen auf seinen Münzen den Charakter eines Prinzen der seinen ehrwürdigen Beinamen, welchen der Kaiser Ludwig durch Einfalt und thörichte Freigebigkeit von den Mönchen erkaufen mußte, durch die Rechtschaffenheit seines Herzens erlangt hat, und dessen vortreffliche Gesinnungen desto größere Hochachtung verdienen, da er sie nicht aus einer Schwachheit und einem Unvermögen im Nachdenken angenommen hatte, sondern, weil er nach Prüfungen, deren sein großer Geist fähig war, sie für wahr gefunden." Welcher Parenthyrsus von Denkungsart, den kaum ein Geschichtschreiber, der sein ganzes Leben vor sich hätte, anstimmen sollte, von Denkungsart die kaum sein Busenfreund so unwidersprechlich predigen wollte!

Nun aber die Medaillen anderer Fürsten, die nach der Geschichte auch rechtschaffen und fromm gewesen; ihre Münzen indeß haben nichts auszeichnendes und schautragendes von Frömmigkeit — was gält' es wenn man im Gegensatze unseres Autors sie als Negativen charakterisirte? Nun alte Münzen die auch mit der Pietas prangen, was gält' es wenn man im Tone unsers Klotz ihre Frömmigkeit charakterisirte? Was? wenn man allen Fürsten die nicht, wie Ernst, die Münzen zu Heroldstafeln ihrer Frömmigkeit gemacht, diese und

[1] S. 17.

die ewige Seligkeit ab-, allein denen die davon auf ihren Münzen gepredigt, sie zuspräche? —

Offenbaret sich der Geist Ludwigs des Vierzehnten, welcher seiner Ehrbegierde keine Gränzen wußte, und ihr mit Freuden Treue, Menschenliebe und das Wohl seiner Länder aufopferte, nicht eben so deutlich auf den Münzen dieses Königs als in allen seinen Handlungen?" [1] Nichts weniger! und mich wundert daß ein Gesunder so etwas behaupten könne. Vielmehr ist auf Münzen nichts als die Größe, die Tapferkeit, der Heldenmuth Ludwigs, recht das Ideal eines Ludwigs des Großen sichtbar. Eine gränzenlose Ehrbegierde, eine freudige Aufopferung der Treue, der Menschenliebe, des Wohls seiner Länder offenbart sich da nicht, und Ludwig würde es der Akademie schlecht verdankt haben wenn sie so etwas auf Münzen hätte offenbaren wollen. Umgekehrt kann beinahe kein Fürst seyn dessen wirkliche Handlungen und Münzvorstellungen, was Geist, was Charakter anbetrifft, uneiniger seyn können; und Gnade allen Königen und Fürsten des Jahrhunderts Ludwigs und unsrer Zeit, wenn die Nachwelt so, wie Klotz, der Richter unsrer und der Vorwelt, aus Münzen ihr Urtheil fällen, auf Münzen Geister sehen, Charaktere kennen, Denkungsarten erforschen, und so den Rang bestimmen wollte. Wie sehr riefe alsdann Ludwig vor allen Neuern hervor! und wie klein ist oft die Veranlassung zu seiner prächtigsten Münze!

„Mir wenigstens," fährt Klotz fort, [2] „gibt die Akademie, welche dafür bezahlt wurde daß sie ihren Stifter durch prahlende Münzen vergnügte, keinen geringern Beweis von der damals in Frankreich herrschenden Schmeichelei und allgemeinen Bemühung den König leichtsinnig zu vergöttern, als jener Bischof welcher von dem Strome der Niederträchtigkeit als im Ludwig" — ich kann den rednerischen

[1] S. 19.

[2] S. 19.

Ton, bei den Geschichtchen eines Bischofs der Ludwigen zu gefallen keine Zähne haben will, nicht aushalten — fühlt denn Klotz nicht daß dieß Eine Geschichtchen sein ganzes System der Hieroskopie aus Münzen umwerfe? Konnte eine ganze Akademie, die dafür bezahlt wurde, auf ihren Münzen nichts als schmeicheln; kann eine Legion von Münzen noch so wenig Zeugin über den Charakter eines Prinzen werden; ein ganzes Jahrhundert beinahe konnte im Strome prächtiger Lügen fortgehen — „ach, Sire! wo findet man alsdann jemand der Zähne hat?" wer wird alsdann den Charakter, die Denkungsart, die Wahrheit eines Fürsten aus dessen Münzen lesen wollen?

Des Fürsten Hauptbeschäftigung etwa könnte man noch endlich aus vielen Münzen, am liebsten aus allen seinen zusammen genommen, ersehen; ungefähr die Richtung seiner Nase und das Profil seines Gesichts. Aber Geist, Denkungsart, historischer Charakter, Wahrheit? — Alle Münzen haben gleichsam den Ton, den sie als Münzen anstimmen müssen; so wie eine Epopöe eine Erhebung über die Geschichte, und das Drama eine Erhöhung über das gemeine Leben zum Wesen hat. Wer nun eine Epopöe zur Urkunde, und ein Drama zur Moral des Lebens machen kann, der studire auch die Geschichte vom Geiste und Charakter eines Prinzen aus seinen Münzen, und aus seinem Grabmonumente, wo, ohne noch an unterthänige Schmeicheleien und Lügen zu gedenken, beide schon ihren Ton, ihr Epos haben, der immer, ja auch bei der wahrsten Aufschrift, poetische Natur hat, und keine historische Natur haben will. — — Wie sehr könnte ein Fürst den Verfasser in Verlegenheit setzen, aus den Münzen seiner Vorfahren die Geschichte ihrer Denkungsart zu entwerfen? Und zufolge dieses Grundsatzes würde ich ihm wahrhaftig nicht seine Parenäsis über die Münzen neuerer Zeiten nachschreiben, um diese nach seinem Calcul zu charakterisiren, und Augen zu zeigen die nur ein Angelo, Pietro di Cortona, Nikostratus, Addison und Klotz haben!

Drittens aber, und endlich:[1] „Ich glaube nicht zu irren wenn ich den moralischen Charakter gewisser Nationen und gewisser Zeiten auf den Münzen suche und entdecke.“ Weiß Klotz was eine Nation, eine Zeit, ein moralischer Charakter einer Nation und Zeit sey: die Feder würde ihm entfallen seyn, da er so etwas schreiben wollte. Nicht auf den moralischen Charakter der Griechen und Römer einmal, als Zeiten, als Nationen betrachtet, läßt sich aus ihren Münzen, aus allen ihren Münzen zusammengenommen, schließen; und in neuern Zeiten, auf neuere Völker, wo die Numismatik beinahe ganz Privatsache, beinahe ganz historische Urkunde ist, im Tone des Herkommens, das auf Münzen einmal gäng und gäbe geworden — da aus ihnen auf den moralischen Charakter ganzer Nationen und Zeiten schließen?! —

Klotz führt Beispiele.[2] „Die Gewalt des Aberglaubens und einer sklavischen Unterwerfung gegen die Priester herrscht in den Büchern und Briefen jener finstern Zeiten eben so sehr als auf den Münzen welche die Fürsten, vornehmlich in Deutschland, damals schlagen ließen, als man theils zu unmächtig und schwach war sich der geistlichen Herrschaft zu widersetzen, theils noch der wohlthätigen Hülfe der Weltweisheit, dieser Freundin und Schwester der Religion, entbehrte, um die Fesseln des Vorurtheils zu zerbrechen. Ist es zu verwundern daß ein solches Zeitalter nichts lieber auch auf Münzen sah als Kreuze, Schlüssel, Bücher, Bischofsstäbe und Kirchen.“ — — Wie? die mittelmäßigste Kenntniß der mittlern Geschichte und Rechtsgelehrsamkeit, die diplomatische Staurologie und Sphragistik, zeigt sie nicht daß Kreuze und andere Zeichen altes Herkommen gewesen, das freilich im Anfange aus Aberglauben aufkam, nachher aber Jahrhunderte hinweg urkundliche Gewohnheit, bestimmtes Rechts- und Hoheitszeichen u. s. w. blieb — wie also in jedem

[1] S. 15.
[2] S. 15.

Jahrhundert, und in jedem Subject ein Zeuge auf moralischen Charakter? Wie manche von diesen werden noch heutzutage signiret wo sie ihres Orts sind? Und in den damaligen Zeiten sollte man sie aus gutem Wohlgeschmack unterlassen, sich den Haß der Geistlichen, und vielleicht die Ungültigkeit der Gepräge zuziehen die sich dem Herkommen nicht unterwerfen? Nicht lieber ein Kreuz signiren wo es zeit- und landüblich war als ein Thor und ein Ketzer, des guten Geschmacks wegen, seyn wollen? Unzeitiges Anbringen des guten Geschmacks zuerst auf einer Münze, noch unzeitiger aber, da wo alles Herkommen ist, guten Geschmack suchen und verurtheilen wollen! —

„Man hat den Holländern oft eine beleidigungsvolle Verachtung gegen Könige und Fürsten vorgeworfen. Ob man ihnen gleich die Begierde, über andere zu lachen und zu spotten, gelassen, so hat man doch die Artigkeit, Höflichkeit und den Anstand von ihren Satiren getrennet. Die bei vielen Gelegenheiten in Holland erfundenen und geschlagenen Münzen bestätigen jenes Urtheil vollkommen." [1] Aber wer hat sie erfunden? Wer hat sie prägen lassen? Gewiß nicht die ganze Nation, über deren sittlichen Charakter der Verfasser nach dem Völkerrechte so billig urtheilt; oft Privatpersonen, und oft Fremde. Wer die Freiheit der holländischen Münze kennet, den Zusammenfluß so vieler Nationen daselbst, das Interesse das dieß Volk des Commerzes wegen an den Begebenheiten der meisten Länder hat, und dann die ehrliche Dreistigkeit, die sich der Holländer nimmt seine Meinung heraus zu sagen, und dann die ehrliche Dreistigkeit anderer, die sich hinter diesen Schirm verstecken — der wird sich, ohne in den Loostopf der Sibylle greifen zu dürfen, die Menge satirischer Münzen, die in Holland herauskommen, erklären können. Wird er aber auch den weisen Schluß auf den Charakter, und zwar den moralischen Charakter der

[1] S. 20.

Nation „beleidigungsvolle Verachtung gegen Könige und Fürsten, Begierde über andere zu lachen und spotten, Mangel der Artigkeit, der Höflichkeit und des Anstandes?" Ich weiß nicht; wenigstens kenne ich den Holländer zwar als einen Menschen der seinen trocknen Spotteinfall rein weg sagt; aber als ein Thier, das so begierig wäre über andere zu lachen und zu spotten, das eine beleidigungsvolle Verachtung gegen Könige und Fürsten eben zu seinem „moralischen Charakter" hätte — das mag ein Holländer wissen.

Ueber Holland kommt Klotz an sein liebes Vaterland, um den sittlichen Charakter desselben aus Münzen zu erklären. [1] „Es war eine Zeit, da Deutschlands Fürsten es für eine Ehre hielten große Weinfässer zu bauen, so wie etwan andere Fürsten sich beeiferten ihren Geschmack an der Bildhauerei und Baukunst zu zeigen. Damit auch die Nachkommenschaft die wichtige Geschichte des Heidelbergischen Fasses erführe, wurde dieselbe im Jahre 1664 durch zwei Münzen verewigt, wovon die eine mit den elendesten Reimen angefüllet ist. — — Ich, als ein Deutscher, schäme mich den Schluß hieraus zu ziehen welchen ein Ausländer leicht machen wird." — — Nur herausgesagt! der Schluß soll vom Weinfasse einer Münze auf nichts minder als den sittlichen Charakter, den ganzen sittlichen Charakter, die Denkungsart, den Geist der Deutschen gehen; denn Deutschland verräth sich ja gegen die Ausländer hiermit so stark, daß er, Klotz, als ein Deutscher, sich deßwegen gegen die Ausländer fast schämet ein Deutscher zu seyn. —

6.

1. Münzen können nicht eigentlich auf den Geschmack eines Volks, einer Zeit zeugen, wenn das Münzwesen nicht ein Werk des Volks und der Zeit ist. Nichts ist deutlicher als diese Einschränkung; nichts räumt auch mehr auf. In Griechenland, zu den Zeiten der Republiken, war das Münzwesen eine Sache des Publicums; die

[1] S. 21.

Vorstellungen waren entweder öffentlich bestimmt, oder, wenn sie neu bestimmt wurden, von der Obrigkeit, die den Staat vorstellte. Man konnte also in gelindem Verstande sagen, diese wählte im Namen des Volks, das wenigstens ihr Bild und Aufschrift kannte, beurtheilen konnte, und vielleicht gebilligt hatte. — In den republicanischen Zeiten Roms weiß man die strengen Münzgesetze, die kein Privatbild auf die Münzen zuließen. In diesen Zeiten kann man noch sagen daß die Münzen ein Werk des Publicums; allein man weiß auch wie simpel und einförmig beinahe sie damals geriethen, da man in freien Republiken nie gern ohne Noth Abänderungen macht.

Zu den Zeiten einer Monarchie kann sich aus vielen Ursachen die Münzenkunst mehr aufnehmen; allein um so uneigentlicher schon ein Werk des Publicums. Unter einem Philippus, und Alexander dem Großen, und den Ptolemäern, und den Cäsaren sind die Münzen vortrefflich; sie können über nichts als die Unverwerflichkeit derer zeugen, denen der Hof die Münzsorge aufgetragen, und, wenn man will, über die Güte des Hofgeschmacks. Unter Ludwig XIV war die Akademie der Inschriften das Publicum das Münzen schuf — sie dem ganzen Frankreich, das sie größtentheils nicht verstand, zur Last zu legen, wäre ungerecht. Zu Christinens Zeiten waren ihre Antiquitätenlieblinge das gebildete schwedische Publicum, das sich nach ihrer antiquarischen Königin bequemte. Und die Cultur Rußlands aus den guten Münzen zu berechnen, [1] die unter der Kaiserin Anna und andern geschlagen, ist für Rußland eine sehr leidige Ehre, die ihm ein Mitglied der Akademie und ein Stempelschneider verschaffen und verderben kann. Ich weiß daß Klotz alle diese Beispiele für sich anziehet, und in seinem süßen Molltone singet: „wie genau mit der Verbesserung der Wissenschaften und Künste in einem Lande auch eine bessere Gestalt der Münzen ver-

[1] S. 170.

bunden sey, können wir unter andern auch aus Rußlands Beispiel sehen u. s. w. Man mag mir immer einwenden daß die Künstler Ausländer sind: es zeigen doch allezeit jene Schaustücke den Geschmack der Großen des Landes und die Liebe des Hofes zu den Künsten" — und da er sich also nichts einwenden läßt, so zucke ich die Achseln.

Hume soll für mich reden. Er macht bei seiner vortrefflichen Abhandlung von dem Ursprunge und Fortgange der Künste und Wissenschaften gleich anfangs den Grundsatz: „was auf wenige Personen ankömmt, muß großentheils dem Zufalle oder verborgenen und unbekannten Ursachen zugeschrieben werden; nur was aus einer großen Anzahl herkommt, kann oftmals aus bestimmten und bekannten Ursachen erkläret werden." Er gibt von diesem Grundsatze die scharfsinnigsten Gründe, und mit ihnen fällt das Gebäude des ganzen Klotzischen Werks. Bei neuern Münzen kommt es nur auf zwo Personen an, einen Erfinder und einen Künstler; so ist das Ding gut oder böse. Und wie kann hier der Zufall tyrannisiren! Der Erfinder, vielleicht ein Mann von Geschmack und Wissenschaft, ist eben kein Münzenkopf, er ist ein Grübler — die Münze ist verdorben! Er hat eben jetzt sein böses Stündlein; ihm will kein Münzeneinfall glücken — verdorben! Er hat in diesem und dem Punkte seinen Eigensinn — verdorben! Er ist ein Ausländer, vielleicht durch einen Zufall dahin gespielt, vielleicht ungeschätzt, vielleicht verachtet; vielleicht durch einen Zufall zur Ehre Erfinder zu seyn gekommen; vielleicht zu einem glücklichen Einfalle, durch das Aufschlagen eines Buchs, vielleicht in einem glücklichen Traume zu diesem glücklichen Einfalle gelanget, ich weiß nicht wie? — So auch sein Künstler; sie mögen sich secundiren oder entgegenarbeiten — es sind zwo Privatpersonen, und sie sollen mit ihrer Armseligkeit für oder gegen den Geschmack eines ganzen Landes streiten? —

Wenn aber viele Münzen von einerlei Art — o so sind auch viele Reihen von Zufällen von einerlei Art; genug, bei uns ist keine Münze national, keine Sache des Publicums, so kann auch ihr Zeugniß nicht öffentlich seyn. Der größeste Theil des Klotzischen Buchs ist auf diesen Schluß gebauet.

2. Nie kann etwas ein Zeugniß vom Geschmacke seyn, wenn es nicht ein freies Kunstwerk ist, und das ist die Münze bei uns selten. Lessing hat die alten Religionskünstler von der Regel seiner strengen Kunst beurlaubet, und Klotz redet ihm zu gefallen die Beurlaubung nach, die er doch in allen seinen Schriften so schlecht anwendet. Schon bei den Alten war die Münze Symbol — bei uns gar historisch, politisch, kirchlich, landesherrliche Urkunde — wer will sie nach Gesetzen der Kunst richten? Geldeswerth tritt voran; Herrschaftszeichen hinten drauf; Denkmal der Geschichte alsdann; nun erst Symbol — und nach allem erst Geschmack; will dieser sich vordrängen, wie übel kann er oft zurückkommen! Ich habe den Unterschied gezeigt, ich mag ihn nicht wiederholen.

Eben daher nimmt sich in sehr unabhängigen Monarchien, wo alles auf die Willkür und den Geschmack des Landesherrn ankommt, die Münzenkunst eben so leicht auf, als sie in einem Lande voll Fürsten und Stände, voll Staatsrecht und Herkommen, wie z. E. Deutschland ist, dem anderweitigen guten Geschmacke unbeschadet, leider, zurückbleiben muß. Ich wünschte daß ein Mann von Staatskunde zugleich der Lehrer des Geschmacks, der Könige und Fürsten geworden wäre.

3. So sehr ich auch den Münzen Geschmack wünsche, so sehe ich doch eine Reformation ihrer am wenigsten als die Reformation eines Landes an. Nach unserer Verfassung kann von ihnen am mindesten der bessere Geschmack ausgehen, da sie nur durch das schwächste Band mit der Cultur einer Nation in Wissenschaften und

Künsten zusammenhängen. Und nimmer — doch genug, die Klotzische Schrift, ihrem Tone und Inhalte, ihrer Schlußart und Ordnung nach, zusammt den Lobsprüchen die sie ertheilt und erhalten, wird unsrer Nachkommenschaft eine so schöne Probe vom bündigen Geschmacke unserer Zeit geben, daß ich ihr also mit gutem Herzen die Ewigkeit wünsche, und unwillig die Feder wegwerfe. — —

Schriften zusammenhängen. Und nimmer — doch genug, die Klotzische Schrift, ihrem Tone und Inhalte, ihrer Schlußart und Ordnung nach, zusammt den Lobsprüchen, die sie ertheilt und erhalten, wird unserer Nachkommenschaft eine so schöne Probe vom blühenden Geschmacke unserer Zeit geben, daß ich ihr also mit gutem Herzen die Ewigkeit wünsche, und unwillig die Feder weglege. — —